LES GRANDS ARTISTES

PRAXITÈLE

par Georges PERROT

LES GRANDS ARTISTES

PRAXITÈLE

LES GRANDS ARTISTES

COLLECTION D'ENSEIGNEMENT ET DE VULGARISATION

Placée sous le haut patronage

DE

L'ADMINISTRATION DES BEAUX-ARTS

Volumes parus :

Architectes des **Cathédrales gothiques** (Les), par Henri Stein.
Boucher, par Gustave Kahn.
Canaletto (Les deux), par Octave Uzanne.
Carpaccio, par G. et L. Rosenthal.
Carpeaux, par Léon Riotor.
Chardin, par Gaston Schéfer.
Clouet (Les), par Alphonse Germain.
Honoré Daumier, par Henry Marcel.
Louis David, par Charles Saunier.
Delacroix, par Maurice Tourneux.
Diphilos et les modeleurs de terres cuites grecques, par Edmond Pottier.
Donatello, par Arsène Alexandre.
Douris et les peintres de vases grecs, par Edmond Pottier.
Albert Dürer, par Auguste Marguillier.
Fragonard, par Camille Mauclair.
Gainsborough, par Gabriel Mourey.
Jean Goujon, par Paul Vitry.
Gros, par Henry Lemonnier.
Hals (Frans), par André Fontainas.
Hogarth, par François Benoit.
Holbein, par Pierre Gauthiez.
Ingres, par Jules Momméja.
Jordaëns, par Fierens-Gevaert.
La Tour, par Maurice Tourneux.
Léonard de Vinci, par Gabriel Séailles.
Claude Lorrain, par Raymond Bouyer.
Luini, par Pierre Gauthiez.
Lysippe, par Maxime Collignon.
Meissonier, par Léonce Bénédite.
Michel-Ange, par Marcel Reymond.
J.-F. Millet, par Henry Marcel.
Murillo, par Paul Lafond.
Peintres (Les) **de manuscrits** et la miniature en France, par Henry Martin.
Percier et Fontaine, par Maurice Fouché.
Pinturicchio, par Arnold Goffin.
Pisanello et les médailleurs italiens, par Jean de Foville.
Paul Potter, par Émile Michel.
Poussin, par Paul Desjardins.
Praxitèle, par Georges Perrot.
Prud'hon, par Étienne Bricon.
Pierre Puget, par Philippe Auquier.
Raphaël, par Eugène Muntz.
Rembrandt, par Émile Verhaeren.
Ribera et **Zurbaran,** par Paul Lafond.
D.-G. Rossetti et les Préraphaélites Anglais, par G. Mourey.
Rubens, par Gustave Geffroy.
Ruysdaël, par Georges Riat.
Titien, par Maurice Hamel.
Van Dyck, par Fierens-Gevaert.
Les Van Eyck, par Henri Hymans.
Velazquez, par Élie Faure.
Watteau, par Gabriel Séailles.

9841-10. — Corbeil. Imprimerie Crété.

LES GRANDS ARTISTES

LEUR VIE — LEUR ŒUVRE

PRAXITÈLE

PAR

GEORGES PERROT

MEMBRE DE L'INSTITUT

SECRÉTAIRE PERPÉTUEL DE L'ACADÉMIE DES INSCRIPTIONS ET BELLES-LETTRES

ÉTUDE CRITIQUE

ILLUSTRÉE DE VINGT-QUATRE REPRODUCTIONS HORS TEXTE

PARIS

LIBRAIRIE RENOUARD

HENRI LAURENS, ÉDITEUR

6, RUE DE TOURNON (VIe)

PRAXITÈLE

I

Chez les anciens, c'était toujours Phidias et Praxitèle que l'on citait, lorsqu'on voulait représenter par un ou deux noms illustres la puissance créatrice et la maîtrise du sculpteur.

Les siècles, en passant sur cette gloire, n'en ont point terni l'éclat, et il y a eu, pour celle de Praxitèle, dans ces derniers temps, comme une sorte de renouveau. Ce qui l'a rajeunie, c'est la découverte qui a été faite à Olympie, le 8 mai 1877, de cette statue d'Hermès dans laquelle on a pu reconnaître, avec toute certitude, un marbre taillé par le ciseau même de Praxitèle. De tous les monuments qui, depuis la Renaissance, ont été rendus au jour par les fouilles opérées en terres classiques, celui-ci est le premier qui se soit présenté, avec des titres en règle, comme l'œuvre originale d'un maître célèbre.

Praxitèle doit donc un privilège tout exceptionnel à cette subite et presque miraculeuse réapparition de l'*Hermès* du temple d'Héra. S'agit-il des autres maîtres de la sculpture grecque, quand on cherche à définir leur style pour partager entre eux toutes ces copies des chefs-

d'œuvre en renom que nous a transmises le luxe des Romains, on n'établit cette définition et l'on n'opère ce classement que grâce aux textes littéraires. On recueille les jugements que les auteurs grecs et latins ont portés sur les artistes les plus en vue; on discute les formules et les épithètes par lesquelles ces écrivains ont essayé de caractériser le talent et la facture de chaque sculpteur; mais cette méthode prête toujours à bien des controverses.

Il en est tout autrement pour Praxitèle. L'heureuse trouvaille d'Olympie a permis de contrôler l'idée que, d'après les témoignages anciens, on était arrivé à se faire de l'interprétation qu'il avait donnée de la forme humaine. On a pu constater que cette idée était juste, dans son ensemble, et que la plupart des attributions proposées résistaient à cette épreuve ; mais un examen attentif de l'original praxitélien a fourni le moyen de pénétrer plus avant dans l'intelligence du génie de Praxitèle et de ses procédés d'exécution ; elle a aidé à mieux mesurer la distance qui sépare des originaux les copies que nous en possédons.

On ne saurait donc s'étonner de la place que nous ferons, dans cette étude, à l'*Hermès* du musée d'Olympie.

II

Praxitèle était Athénien de naissance. Les auteurs n'avaient pas songé à nous en informer; mais c'est ce que l'on avait pu induire des quelques faits connus et ce

qu'atteste d'ailleurs une inscription trouvée à Thespies. Ce que l'on sait de sa vie se réduit à bien peu de chose. Pour tout historien de l'art qui, dans cet ordre de recherches, a choisi la province de l'antiquité hellénique, c'est un chagrin perpétuel de n'atteindre que les œuvres, de ne pouvoir jamais saisir, derrière celles-ci, la personne même de l'artiste, de tout ignorer des circonstances qui déterminèrent sa vocation, des difficultés contre lesquelles il eut à lutter, des leçons qu'il reçut, de ses relations avec les plus importants de ses contemporains, des péripéties et des accidents de sa carrière, de ses amitiés et de ses amours, de ses sentiments et de ses idées. La Grèce a eu pourtant ses Vasari, exacts biographes des architectes, des peintres et des sculpteurs dont la réputation avait été consacrée par la voix publique. Pourquoi faut-il qu'aucun de ces écrits ne nous soit parvenu? Ce qu'ils nous auraient offert d'intérêt, nous ne le devinons que par des abrégés secs et confus, comme les livres XXXV et XXXVI de l'*Histoire naturelle* de Pline, où, de transcription en transcription, se sont glissées bien des erreurs; si nous voulons un peu plus de détails, nous hésitons à les demander aux anecdotes plus ou moins piquantes que nous ont transmises des auteurs de basse époque, dépourvus de toute critique. A vrai dire, les maîtres les plus vantés d'Argos et d'Athènes, de Sicyone et de Paros ne sont guère moins pour nous des inconnus que les admirables imagiers, presque tous anonymes, qui ont sculpté les plus belles statues de nos cathédrales gothiques.

Praxitèle appartenait à une famille de sculpteurs où, suivant l'usage attique, alternaient, du père au fils, les noms de Képhisodotos et de Praxitèle. Il était le très proche parent d'un sculpteur, Képhisodotos, qui, vers le commencement du IVe siècle avant notre ère, exécuta, en Attique et dans d'autres États grecs, des travaux importants. Dans un marbre de la glyptothèque de Munich, on a reconnu la copie de l'une des plus célèbres de ses œuvres, *Eiréné portant dans ses bras l'enfant Ploutos*, c'est-à-dire la Paix mère de la Richesse (fig. 1). Praxitèle était-il le fils ou le frère cadet de Képhisodotos ? La question ne pourrait être tranchée que par une signature, gravée sur la base de quelque image disparue, comme on en a tant retrouvé à Olympie, à Delphes et à Athènes. Le nom du père y figure parfois à côté de l'adjectif ethnique.

En 371, la politique prévoyante d'Epaminondas dotait l'Arcadie, devenue l'alliée de Thèbes contre Sparte, de la capitale qui lui avait toujours fait défaut jusqu'alors ; elle fondait Mégalopolis. Ce dut être bientôt après que Képhisodotos exécuta, pour l'un des temples de la cité fédérale, trois figures qui s'y trouvaient encore au temps de Pausanias. Dans cette Arcadie qui s'essayait alors aux grandes ambitions, le chef de la famille s'était ainsi créé des relations personnelles dont ne put manquer de profiter son fils ou son frère cadet ; ce fut grâce à celles-ci que Praxitèle reçut, jeune encore, la commande de plusieurs statues que l'on montrait dans les temples de Mantinée. Cette ville avait été reconstruite et puissamment fortifiée

1. — EIRÉNÉ ET PLOUTOS.
(Musée de Munich.)

en 370. Ce serait donc dans les années qui suivirent que les Mantinéens, après avoir achevé de bâtir leur enceinte, durent songer à décorer leurs édifices. Vitruve — il est d'ailleurs le seul à affirmer ce fait, qui reste fort douteux — nomme Praxitèle parmi les maîtres auxquels aurait été réservée une part dans l'entreprise des sculptures du fameux Mausolée d'Halicarnasse ; c'est en 353 que l'érection de cet édifice a été commencée. Ce qui est mieux attesté, c'est que Praxitèle avait orné de sculptures l'autel du temple d'Artémis à Ephèse; or, il ne peut s'agir là que du troisième temple, qui vint remplacer le monument que la torche d'Erostrate avait détruit en 356. Voici enfin une dernière donnée. Elle ne repose d'ailleurs que sur une hypothèse; mais celle-ci présente un tel degré de vraisemblance qu'elle est admise aujourd'hui par presque tous les archéologues. Les femmes d'Athènes, en 346, dédièrent dans le temple d'Artémis Brauronia, à l'Acropole, une statue de la déesse qui devait y figurer auprès de l'antique *xoanon* taillé dans un tronc d'olivier. Cette statue, on croit en posséder une copie dans la statue du Louvre qui est connue sous le nom de *Diane de Gabies*.

Cette date de 346 serait la plus récente que l'on puisse alléguer à propos de Praxitèle. Celui-ci a dû disparaître avant l'avènement d'Alexandre; aucune anecdote n'établit une liaison quelconque entre le maître athénien et le prince qui eut Apelle et Lysippe pour peintre et pour sculpteur ordinaires. On incline donc à croire que Praxitèle est né vers 390 et mort vers 340. Il laissait deux fils, Képhisodotos

et Timarchos, qui furent, eux aussi, des artistes de mérite. Ils étaient en pleine activité dans le dernier quart du siècle, pendant la période de prospérité que sut donner à Athènes l'administration de Démétrios de Phalère.

Nous savons donc, à quelques années près, quand a vécu Praxitèle et nous pouvons aussi dire où il a vécu. Au début de sa carrière il aurait séjourné dans le Péloponnèse, et l'étude de ses œuvres ne laisse point de confirmer cette conjecture. Dans celles de ses statues qui paraissent être des œuvres de sa jeunesse, on sent, à quelques traits de la pose et du modèle, l'influence du style des maîtres doriens et particulièrement du plus original d'entre eux, Polyclète. C'est d'ailleurs à Athènes que Praxitèle, une fois sa réputation faite, paraît avoir eu sa résidence habituelle. La seule anecdote qui le mette en scène le suppose fixé dans cette ville ; mais on se demande si, vers la fin de sa vie, il n'a pas fait un voyage en Asie Mineure. Ephèse, où il a concouru à l'œuvre de réparation et de restauration que la riche cité avait entreprise, est voisine de Cos et de Cnide, qui acquirent de Praxitèle les deux plus fameuses de ses statues d'Aphrodite.

De la vie que mena Praxitèle à Athènes, tout ce que nous savons, c'est sa liaison avec la célèbre courtisane Phryné. Phryné était de Thespies, que les Thébains, n'y laissant debout que les temples, détruisirent en 372. Toute la population en fut chassée et Athènes accueillit la plupart des fugitifs. Ce fut sans doute alors que Phryné vint, toute enfant, y chercher asile. Sa beauté l'y mit à la mode et

ses faveurs y étaient payées à un très haut prix. De tels succès n'avaient pu manquer de provoquer bien des jalousies. Rivales éclipsées et amants éconduits s'entendirent pour tâcher de perdre Phryné; elle fut accusée d'impiété. Les choses auraient pu mal tourner pour elle devant le jury athénien. Celui-ci était particulièrement susceptible à cet endroit; il était toujours porté à craindre que, par quelque incartade, on ne brouillât la République avec ses dieux; sous cette impression, il se laissait aisément entraîner à prononcer une condamnation capitale ou à frapper l'accusé de quelque énorme amende. On sait comment un avocat d'assises de ce temps-là, Hypéride, sauva Phryné. A l'attitude de ses auditeurs, il devinait que son éloquence serait impuissante à convaincre et à retourner les esprits. Par un mouvement brusque, faisant sauter l'agrafe qui retenait sur l'épaule le *peplos* dans lequel sa cliente était drapée, il dégagea devant le tribunal sa gorge et son flanc. La vue de ces formes parfaites désarma les juges les plus prévenus. L'admiration leur dicta l'acquittement. Voilà un effet d'audience que n'ont pu encore oser les Decori et les Henri Robert. Nos jurés n'y seraient peut-être pas moins sensibles que ceux d'Athènes; mais le costume de nos femmes, avec tous ses boutons et avec ses manches cousues, se prêterait malaisément à un pareil coup de théâtre.

Ce ne serait pas ce jour-là seulement que Phryné aurait offert aux regards des Athéniens la merveille de sa nudité. En des jours de fête, sur la plage d'Éleusis et sur celle de

Phalères, elle leur aurait apparu, sans aucun voile, s'ébattant sous la vague, puis regagnant à pas lents la grève. On l'y vit, au moment où elle sortait de l'onde, tordre à deux mains ses longs cheveux dénoués qui tombaient sur son dos et ce fut, dit-on, la grâce de son geste qui suggéra au peintre Apelle la première pensée de son *Aphrodite anadyomène*. De toute façon, on ne saurait douter qu'il n'y ait eu entre elle et Praxitèle une étroite intimité. Qu'elle lui ait ou non, comme on l'affirmait, servi de modèle pour son Aphrodite de Cnide, c'est aux yeux et aux lèvres de Phryné qu'il prit la grâce de ce sourire que l'on admirait dans l'image de la déesse et ce beau corps n'eut point pour lui de secrets. Par deux fois, il avait fait et exposé la statue de la courtisane. Celle que l'on voyait à Thespies était de marbre. A Delphes, l'image de Phryné se dressait sur un piédestal, parmi les effigies des généraux illustres et des rois : c'était un bronze doré. La plupart des visiteurs de l'enceinte sacrée devaient croire à une statue en or massif. C'est ce qui explique le mot du philosophe Cratès : « Voilà, disait-il quand on lui montra cette figure, un étrange monument de l'incontinence des Grecs! »

Les deux statues de Thespies et de Delphes ne suffiraient pas à prouver que Phryné ait été pour le maître autre chose qu'une riche cliente, qui pouvait se donner le luxe d'un marbre signé par Praxitèle : mais ce qui nous apprend ce que furent l'un pour l'autre Praxitèle et Phryné, c'est une anecdote que racontent ou à laquelle font allusion Pausanias et Athénée ainsi que maintes épigrammes de

l'*Anthologie*. Praxitèle avait fait à sa maîtresse un cadeau que devait lui envier le *tout Athènes* de ce temps-là ; il lui avait permis de prendre chez lui celle de ses statues qui lui agréerait le plus. Phryné était très perplexe ; elle allait et venait, parmi les maquettes de terre, regardant l'une après l'autre toutes les statues que renfermait l'atelier ; elle n'arrivait pas à se décider. Il y avait bien un moyen : c'était de poser la question à Praxitèle lui-même ; mais celui-ci, prenant un malin plaisir à laisser Phryné dans l'embarras, se refusait à répondre. Pour en finir, Phryné s'avisa d'une ruse. Son amant était chez elle ; par son ordre, un de ses serviteurs accourt et dit au maître : « Le feu est dans ta maison. Nombre de statues ont péri ; tout n'est cependant pas détruit. » Le sculpteur, à cette nouvelle, s'élance au dehors. « Je suis perdu, s'écrie-t-il, si l'on n'a pas sauvé le *Satyre* et l'*Amour*. »

Le tour était joué. Phryné s'empresse de rassurer le sculpteur ; elle lui avoue que l'incendie est de son invention ; puis elle choisit l'*Eros*. Praxitèle dut être le premier à rire du stratagème ; il n'en garda pas rancune à son amie. Quand celle-ci voulut consacrer l'*Eros* dans un temple de Thespies, il se chargea de l'encadrer entre deux figures, une *Aphrodite* et un *Eros*, qui fussent dignes de lui tenir compagnie.

Dans le milieu où brillait Phryné, Praxitèle devait fréquenter tout ce qu'il y avait alors à Athènes d'hommes de loisir, riches étrangers ou citoyens, curieux des choses de l'esprit en même temps que des jouissances de la table et du lit. Dans ce cercle, il rencontrait des poètes, les

Antiphane et les Alexis, ceux qui avaient créé ce que l'on appelle la comédie moyenne. Outre des artistes, ses émules ou ses élèves, il rencontrait des orateurs, tels que Démade et Hypéride, aussi ardents à la volupté que passionnés pour la politique et singulièrement spirituels.

Athènes n'avait pas encore oublié, vers le milieu du IVe siècle, ses exploits et sa gloire d'autrefois. A la voix d'un Lycurgue ou d'un Démosthène, elle se réveillait par moments et essayait de ressaisir son rôle historique de gardienne des libertés de la Grèce; mais elle était incapable d'une énergie soutenue. Si ses citoyens savaient encore aller combattre et mourir en braves à Chéronée et à Lamia, dans l'intervalle de ces accès de patriotisme ils tenaient surtout à bien vivre, à éviter les sensations désagréables et les contraintes de l'effort. Ces délices du repos, d'un repos que charme la rêverie d'une intelligence cultivée et délicate, éprise de toutes les formes du beau, voilà ce que le génie de Praxitèle a su rendre avec une merveilleuse puissance d'expression. Il est le fils d'une Athènes dont l'âme est ouverte à toutes les hautes idées et où les plus nobles sentiments trouvent encore un écho, mais qui déjà tend à devenir ce qu'elle sera sous la domination des Macédoniens et des Romains, une grande cité qui a pris sa retraite, qui n'est plus qu'une ville de plaisir et d'étude.

III

L'*Hermès d'Olympie* n'est pas un des premiers ouvrages de Praxitèle; on a des raisons de croire qu'il date des der-

4. — BAS-RELIEF DE LA BASE DE MANTINÉE.
(Musée central d'Athènes.)

niers temps de sa vie. C'est cependant, nous avons dit pourquoi, par la description de ce marbre qu'il convient de commencer cette étude.

Dans sa description d'Olympie, Pausanias, après avoir expliqué que le vieux temple de Héra était devenu une sorte de musée, mentionne, parmi les monuments que l'on y conservait, « un Hermès de marbre, qui porte dans ses bras un Dionysos tout enfant. C'est une œuvre de Praxitèle ». La statue a été retrouvée couchée à terre et brisée en plusieurs morceaux, dans les ruines du temple, tout près de son piédestal. Que ce soit celle même qui a été vue là par Pausanias, la chose paraît certaine. Il ne s'est élevé de doutes que sur un point. celui de savoir si Pausanias, trop crédule aux sacristains qui lui faisaient les honneurs des temples, n'a pas attribué sans raison l'*Hermès* à Praxitèle. Personne ne songe à nier que Pausanias soit sujet à caution ; mais, dans le cas présent, on n'a pu alléguer aucun motif sérieux de contester l'exactitude du renseignement qui lui a été fourni. Plus on a regardé de près l'*Hermès*, plus on l'a comparé aux autres marbres où, malgré les négligences des copistes, on se croyait fondé à reconnaître l'empreinte plus ou moins vive du style de Praxitèle, et plus aussi on a acquis la conviction que l'*Hermès* est bien l'œuvre du maître auquel on devait l'*Apollon sauroctone* et le *Satyre au repos*.

Il s'en est fallu de peu que ce chef-d'œuvre si miraculeusement soustrait aux ravages du temps ne nous arrivât

tout entier, dans la verdeur de sa beauté native. Après la découverte de la tête, du torse, des cuisses et du tronc d'arbre auquel adhérait encore le bras gauche, on eut quelque espoir de retrouver, épars dans le champ de décombres, d'autres fragments de l'ensemble ; mais les recherches les plus minutieuses ne donnèrent que de faibles résultats. On ramassa pourtant, à une assez grande distance, la tête de l'enfant. Ce qui manque à la statue, c'est tout l'avant-bras droit et le bas des jambes au-dessous du genou ; on possède aussi, brisé à la hauteur de la cheville, le pied droit. Nous présentons la statue telle qu'on la voit au musée d'Olympie (fig. 2).

La figure est donc et restera mutilée; mais, dans ce qui s'en est conservé, les surfaces n'ont pour ainsi dire reçu aucune atteinte. Le marbre est presque partout à fleur de ciseau. Cette rare fraîcheur du travail, c'est ce qui frappe tout d'abord quand, sous la charpente de ce musée où s'ébattent les hirondelles et qu'égayent les chants d'oiseaux, on se trouve en présence du dieu, dans la grande salle où il attire à lui tous les regards, comme le fait, au musée d'Amsterdam, la *Ronde de nuit* de Rembrandt. L'impression est soudaine et profonde. Tout familiarisé que l'on soit avec cette image par les photographies et les moulages, c'est une statue nouvelle que l'on croirait voir. Je ne connais point de figure où le plâtre reste plus loin du marbre et en donne moins l'idée. C'est dans un bloc du plus beau Paros qu'elle a été taillée. Celui-ci doit-il sa coloration à la lumière radieuse qui l'a longtemps éclairé, ou

5. — BAS-RELIEF DE LA BASE DE MANTINÉE.
(Musée central d'Athènes.)

au lit de briques concassées qui lui a servi de couche pendant des siècles ? Je ne sais ; mais toujours est-il que le séjour qu'il a fait en terre n'a point éteint la douce chaleur de sa patine, malgré les quelques taches dont il l'a ponctuée, surtout au flanc droit, au col et au visage.

L'*Hermès* de Praxitèle est debout. Son bras gauche, qui entoure et soutient le corps de l'enfant Dionysos, a le coude appuyé sur un tronc d'arbre. De ce coude pend une draperie, la chlamyde dont le dieu s'est débarrassé pour être plus à l'aise ; elle enveloppe de ses plis et cache une partie du tronc. Le poids du corps repose sur la hanche droite ; la jambe gauche, fléchie au genou, ne devait porter sur le sol que par la pointe du pied. Le bras droit est levé ; on n'a pas trouvé la moindre trace de l'objet que tenait cette main et l'on a proposé plusieurs restitutions ; mais la plus vraisemblable est celle que suggèrent maintes statuettes d'un mouvement analogue et surtout une fresque de Pompéi qui paraît directement inspirée de la statue praxitélienne. L'objet en question était une grappe de raisin qui excitait la convoitise de l'enfant et vers laquelle celui-ci tendait les mains. Hermès ne semble d'ailleurs pas s'intéresser au jeu. Ce n'est pas vers Dionysos que ses yeux sont tournés ; ils regardent au-dessus et au delà de lui, à travers l'espace. La figure de l'enfant, la tête surtout, est traitée d'une façon très sommaire. Le sculpteur n'a pas voulu qu'elle disputât l'attention à l'Hermès. Nous n'avons là ni un groupe, ni une scène de genre. L'enfant n'est qu'un attribut qui définit l'image. Les croyances populaires prêtaient à Hermès

des rôles très variés. Le geste affectueux par lequel celui-ci prend charge de son petit frère faisait comprendre dans laquelle de ces fonctions le sculpteur avait voulu figurer le dieu; il le présente comme le protecteur idéal de l'enfance, de l'adolescence et de la jeunesse. Sans plus s'inquiéter d'un accessoire qui n'a qu'une importance secondaire, ce que l'on a donc à considérer ici, c'est comment le sculpteur a rendu l'idéal qu'il concevait, quelles formes il a données à son *Hermès* et de quelle expression il les a animées.

A première vue, on remarque l'élégance et l'heureux effet de la pose. La flexion du corps que provoque le point d'appui trouvé à gauche fait saillir la hanche droite et détermine ainsi un jeu de lignes qui plaît à l'œil ; celles-ci ont autant de souplesse que de fermeté. Aux deux courbes que décrivent les contours extérieurs du buste, quand on le regarde de face, correspond le léger sillon qui, partant de la naissance du cou, divise en deux la poitrine et le ventre.

Avec une rare précision, mais sans cette insistance sur le détail qui caractérisera les œuvres d'une école plus récente, la fine légèreté du ciseau a rendu toute la succulence, toute l'élasticité de la chair. Celle-ci ne porte pas l'empreinte d'une éducation spéciale, d'un métier qui, comme celui du pugiliste ou du lutteur, développe outre mesure certains muscles aux dépens des autres. Le corps est plus svelte et plus élégant que celui d'un athlète de Myron ou de Polyclète. La beauté en est celle de l'homme

6. — BAS-RELIEF D'UNE BASE DE TRÉPIED VOTIF.
(Musée central d'Athènes.)

adulte, qui n'a plus rien des gracilités de la première jeunesse, mais qui n'est point encore atteint par ces lourdeurs et par ces empâtements que l'âge amène avec lui, une fois la maturité dépassée. On sent que tous les ressorts de la machine ont ici la même sûreté de jeu, que tous sont prêts à entrer en branle au plus léger signe de la volonté; mais si discrètes sont les indications que l'on devine la force plutôt qu'on ne la voit. L'impression qui domine, c'est celle de la grâce, mais d'une grâce robuste, dont le secret est dans l'aisance du mouvement et dans l'harmonie des proportions.

La tête de l'*Hermès* n'est pas moins digne d'admiration que le corps. On remarquera d'abord le travail des cheveux, drus et courts. Ceux-ci, avec un air de riche profusion, foisonnent tout autour du crâne, divisés en grosses mèches qui semblent avoir poussé au hasard de la sève et qui pointent dans tous les sens. Entre ces boucles, de profonds sillons, hardiment creusés au trépan. Il y a un contraste voulu et très heureux entre la rudesse de ces masses capillaires que tachent des ombres noires et le poli des chairs du front et du visage (fig. 3).

Le front est haut ; il a, très visible, au-dessus du sourcil, ce renflement que, dans la langue des ateliers modernes, on appelle quelquefois « la barre de Michel-Ange ». L'art du ve siècle indiquait à peine cette protubérance. Chez Scopas, Praxitèle et leurs successeurs, franchement accusée dans les têtes viriles, elle sert à les distinguer des têtes de femme, où le nez continue plus directement la ligne du

haut du front. Elle concourt à noyer dans l'ombre l'œil et le cadre où il s'enchâsse. Cet œil, très enfoncé, est ici long et étroit ; il n'a, en hauteur, que le tiers de sa longueur. La paupière supérieure a une forte saillie. L'inférieure est à peine indiquée : elle se fond avec la joue par une transition presque insensible. C'est là une nouveauté. Dans les statues du ve siècle, cette paupière est aussi saillante que celle d'en haut et, comme elle, à bords coupants. L'atténuation de ce relief donne plus de valeur au globe oculaire. Celui-ci, d'une faible convexité, a une inclinaison très marquée vers le sol. Le nez est fin et droit, avec une légère courbure vers son milieu. La bouche est courte et ferme. Entre les lèvres et les parties voisines, les passages sont aussi adroitement ménagés que pour les enveloppes de l'œil. Le bas du visage se rétrécit fortement vers le menton et la longueur du col ajoute à la noblesse du port de la tête. Bien dégagée des cheveux, l'oreille est petite et d'un joli dessin.

L'expression de la face est difficile à définir. Ce n'est pas celle d'une émotion intense ni d'une attention qui se fixe sur un objet unique ; elle est plutôt contemplative et rêveuse. Le sérieux en est tempéré par l'imperceptible sourire qui flotte sur les lèvres. Dans une attitude qui exclut toute idée de fatigue et qui fait valoir sa belle stature, le dieu se repose. Tout en se prêtant, d'un air distrait, à amuser l'enfant, il savoure ce moment de détente, cette halte dans l'action.

Ici, en même temps que le créateur d'un type, il faut

considérer aussi l'ouvrier. L'adresse à travailler le marbre ne saurait être poussée plus loin qu'elle ne l'est dans cette figure. Praxitèle paraît avoir été, en ce genre, un innovateur. Il y a là des raffinements de technique dont nous ne connaissons pas d'exemples qui soient antérieurs à ceux qu'il en a donnés. Il avait usé du trépan pour attaquer et fouiller la chevelure. Il s'en est servi de même pour mettre par endroits de légers accents, aux angles externe et interne de l'œil comme à la commissure des lèvres. On ne trouve encore rien de pareil dans les têtes scopasiennes des frontons de Tégée ; mais où éclate surtout la maîtrise de ce ciseau, c'est dans la figuration de la chlamyde posée sur le tronc. Ce ne sont plus là les draperies mouillées du Parthénon et leurs plis parallèles d'un bel effet, mais un peu conventionnels ; c'est la fidèle copie de la réalité. Les plans qui séparent les uns des autres les grands plis profonds que détermine la chute de l'étoffe ramassée en paquet, ces larges plans unis s'animent et se colorent. Le tissu de laine s'y fronce, comme agité par le vent; il s'y dessine de légères ondulations, des lignes à peine indiquées qui se brisent et s'effacent aussitôt. On ne saurait pousser plus loin l'illusion. Quand on vint montrer à un savant archéologue allemand une des premières photographies de l'*Hermès* : « C'est fort beau! s'écria-t-il, mais pourquoi donc, lorsqu'on a pris le cliché, a-t-on laissé pendre là ce manteau? » Vraie ou non, l'anecdote atteste la perfection du rendu.

IV

Avec l'*Hermès* et par lui, nous avons pénétré dans l'intimité du génie de Praxitèle. Nous avons compris quelle idée il se faisait de la beauté, tout au moins de la beauté virile, et par quels procédés d'exécution il réalisait cette idée, comment il maniait l'outil. Ainsi renseignés, nous sommes en meilleure posture que ne l'étaient les premiers historiens de l'art antique, ceux qui, avant les fouilles d'Olympie, avaient essayé de reconstituer l'œuvre riche et variée du maître athénien. Notre critérium est plus sûr ; nous avons chance de percevoir des rapports, de saisir des nuances qui avaient échappé à nos devanciers.

Hors en un seul cas, nous ne ferons, au cours de cette recherche, aucun usage des signatures que l'on a relevées sur certains marbres de nos musées. Au dire du fabuliste Phèdre, les marchands d'antiquités de Rome, pour séduire l'acheteur, ne se faisaient aucun scrupule de graver le nom de Praxitèle sur des marbres neufs. Le Louvre possède une *Aphrodite*, d'une très médiocre facture, sous laquelle on a inscrit ce grand nom. Le plus curieux exemple de la facilité avec laquelle on en usait nous est fourni par les deux colosses qui décorent, à Rome, la place du Quirinal. Sur l'un d'eux, on lit : *Opus Phidiæ* et, sur l'autre, *Opus Praxitelis*. Or ni Phidias ni Praxitèle n'ont rien à prétendre sur ces figures d'un mouvement hardi mais d'une exécution sommaire et lourde.

Des statues que Praxitèle exécuta, au début de sa car-

rière, pour plusieurs villes du Péloponnèse, nous n'avons pas de description qui permette de les retrouver dans quelque adaptation postérieure. On a cru reconnaître la *Latone* d'Argos et la *Tyché* de Mégare dans deux de ces images que les cités grecques, à l'époque romaine, mettaient sur leurs monnaies de bronze. Elles aimaient à y représenter soit les plus beaux de leurs édifices religieux, soit les statues célèbres qui y recevaient les honneurs du culte; mais ces images ne sont que des esquisses à très petite échelle et d'une facture très négligée. C'est tout au plus si l'on y entrevoit le mouvement d'ensemble. Pour le groupe de Mantinée, qui réunissait Latone à Apollon et à Artémis, on n'a même pas cette ressource; mais une découverte récente en a conservé une trace curieuse. Sur la base qui portait ces figures, il y avait, dit Pausanias, « une Muse et Marsyas jouant de la flûte ». Or, en 1887, un membre de l'École française d'Athènes, M. Gustave Fougères, exhuma, à Mantinée, trois dalles de marbre ornées de bas-reliefs. Le thème que le sculpteur y a traité est connu par la poésie et par bien des peintures de vases. C'est la dispute d'Apollon et de Marsyas, de la lyre et de la flûte, le concours où les Muses siègent comme juges et où, comme enjeu de la lutte, le malheureux satyre a risqué sa peau.

En faisant le calcul des dimensions que devait avoir le piédestal, on a supposé qu'il nous manque une dalle; mais le sens de la scène n'en reste pas moins facile à saisir. L'action touche à sa fin. Apollon a cessé de jouer. Sa lyre

silencieuse repose sur ses genoux. Le couteau en main, l'esclave se tourne déjà vers Marsyas qu'il s'apprête à écorcher. Marsyas est vaincu; mais, comme s'il se refusait à avouer sa défaite, renversé en arrière, il souffle encore dans sa double flûte (fig. 4). Sur chacune des autres plaques, trois Muses que le sculpteur n'a pas distinguées, comme on tiendra plus tard à le faire, par des attributs caractéristiques. L'une d'elles déroule un rouleau de papyrus; une autre tient la double flûte, une troisième la cithare. Celle qui est assise sur un rocher effleure du bout des doigts un instrument à long manche, en forme de mandoline (fig. 5). Toutes portent le même costume, la tunique à manches courtes, serrée au-dessous de la gorge par une ceinture, et l'*himation*, l'ample châle qui, posé sur les épaules, se prête à draper le buste de façons très diverses.

L'indication fournie par Pausanias paraît inexacte, quand on la rapproche des bas-reliefs que l'on a sous les yeux. Pausanias aura reproduit, dans son imprécise brièveté, une note qu'il avait jetée à la hâte sur ses tablettes, au cours de la visite du sanctuaire mantinéen. Peut-être, passant très vite devant le groupe, avait-il pris pour une Muse l'Apollon imberbe, à la chevelure flottante, dont le vêtement est à peu près le même que celui de ses compagnes. On ne saurait, en tout cas, douter qu'il n'ait visé là le monument que nous venons de décrire; il ne prononce d'ailleurs pas le nom de Praxitèle à propos du décor de cette base. Depuis la découverte de ces marbres, on a beaucoup discuté la question de savoir si Praxitèle y était

pour quelque chose. Personne ne propose de lui en attribuer l'exécution. Celle-ci est partout un peu sèche, dans la musculature du Marsyas nu comme dans la draperie de l'Apollon et des Muses, où les plis sont cassants.

Doit-on supposer que le maître ait fourni une esquisse sur laquelle auraient travaillé des praticiens de second ordre ? Mais la composition même prête à la critique. Elle est un peu vide. Les personnages sont plutôt juxtaposés que groupés. Le sculpteur ne s'est pas mis en grands frais d'imagination. Le mouvement du Marsyas est emprunté à une statue célèbre de Myron et deux des Muses rappellent des figures de la *Procession des Panathénées*, au Parthénon. Cependant on s'accorde à reconnaître qu'il n'y a point là de raisons suffisantes pour admettre que les bas-reliefs ne soient pas contemporains du groupe. Il s'en dégage, malgré les faiblesses de la conception et de la facture, je ne sais quel parfum de la grâce praxitélienne.

L'auteur de ces bas-reliefs, nous le chercherions volontiers dans l'entourage de l'illustre statuaire. Ce serait un de ses élèves qui les aurait imaginés et taillés, non sans doute avec la fermeté de pensée et de main que le maître y aurait mise, mais tout au moins dans le sentiment de l'œuvre capitale qu'ils étaient destinés à accompagner.

On a rapproché de cette base d'autres bas-reliefs depuis longtemps connus, mais qui n'avaient pas obtenu jusqu'ici l'attention à laquelle ils ont droit. Le monument provient d'Athènes, de cette *rue des Trépieds* où ceux qui avaient triomphé dans les concours de poésie ou de musique

aimaient à laisser un souvenir de leur succès. Il s'agit de trois figures, un Dionysos et deux Nikés, qui décoraient le piédestal sur lequel était posé un de ces trépieds, prix du vainqueur. C'est à M. Otto Benndorf que revient le mérite d'avoir montré l'intérêt de ces images (*Iahreshefte des œsterr. arch. Institutes in Wien*, 1889, p. 255-269). Il a fait sentir ce qu'il y avait là de praxitélien et dans l'attitude expressive des personnages et dans la facture des draperies. Ces reliefs ont beaucoup souffert. Toutes les têtes sont frustes. On peut pourtant, par celle des Victoires que nous reproduisons, se faire une idée du style de cette sculpture et reconnaître que l'attribution proposée est très spécieuse (fig. 6). On sait d'ailleurs, par une inscription du IIe siècle avant notre ère, que certains des monuments de cette rue étaient alors attribués à Praxitèle. Pas plus que pour la base de Mantinée, on n'oserait affirmer que Praxitèle ait mis la main à ces bas-reliefs attiques ; mais il est vraisemblable que ceux-ci sont sortis de son atelier.

C'est quand Praxitèle fut rentré à Athènes et s'y fut établi qu'il commença de produire les œuvres qui nous sont connues par nombre de copies anciennes (1). De ces œuvres

1. Pour cette chronologie relative des ouvrages de Praxitèle, nous suivrons l'ordre qu'a cru pouvoir établir M. Adolf Furtwængler (*Masterpieces of Greek sculpture*, p. 307-347). Personne ne nous paraît avoir étudié avec une sagacité plus pénétrante l'œuvre du maître. Il va sans dire d'ailleurs que l'on ne peut espérer, en pareille matière, arriver à la certitude. Ce classement repose sur des jugements où il entre une grande part d'appréciations toutes personnelles, que peut par là même contester un critique qui a une autre manière de sentir la forme. Nous devons aussi beaucoup au chapitre que consacre à Praxitèle notre confrère et ami, M. M. Collignon,

dont le succès et la popularité nous sont ainsi attestés, la première en date paraît être le *Satyre versant à boire.* Debout, il avait le bras droit levé, qui tenait une aiguière, tandis que le bras gauche s'infléchissait pour tendre la coupe. Pausanias a vu à Athènes, dans la *rue des Trépieds*, « le Satyre dont Praxitèle était très fier »; mais on sent, dans tout ce passage, la confusion qui résulterait de notes brouillées. Il en ressort pourtant que ce Satyre était groupé avec une autre figure, sans doute un Dionysos auquel le Satyre servait d'échanson.

C'est une statue du musée Buoncompagni qui paraît représenter le mieux le Satyre en question (fig. 7). Le tronc d'arbre a été ajouté par le copiste et, dans les bras restitués, le restaurateur a substitué la grappe de raisin à l'aiguière et la corne à la coupe. Que l'original ait été un marbre ou plutôt un bronze, il différait très fort de l'Hermès. Ici l'on sent encore se perpétuer, à certains égards, la tradition des maîtres du ve siècle. Le motif était connu par une statue de Myron. C'est surtout l'influence de Polyclète qui s'accuse dans la pose et la construction du corps. Les jambes ont cette attitude du mouvement brusquement arrêté que Polyclète aimait à donner à ses statues, attitude que nous connaissons par le *Doryphore* et le *Diadumène* (fig. 8). Par devant, comme dans ces types péloponnésiens, le corps présente des plans tranquilles,

le savant auteur de l'*Histoire de la sculpture grecque* (Paris, Didot, 2 vol. in-8). Quant au gros livre de Klein, *Praxiteles* (Leipzig, 1898, in-8), le mieux est de n'en rien dire.

verticaux, que ne brise aucune courbe. La poitrine et l'abdomen sont plats. C'est presque à angle droit que les faces antérieure et postérieure du torse s'y relient à ses faces latérales. Rien de semblable à ces douces ondulations de la chair qui, dans l'*Hermès*, conduisent l'œil du spectateur d'une forme à une autre, presque sans qu'il sache discerner où celle-ci s'achève et où celle-là commence. Ici, le sculpteur avait souligné tous ces passages. Le pli de l'aine est très marqué. Le crâne n'a pas la même structure que celui de l'*Hermès*. Il est moins rond; il se rapproche davantage des crânes carrés de Polyclète. Les cheveux aussi sont plus collés à la tête que dans la statue d'Olympie.

Pourtant, l'originalité du jeune maître se révélait déjà dans cet ouvrage. C'était bien une nouveauté que l'apparition de ce beau Satyre adolescent, svelte et souple comme un éphèbe attique. Seules les oreilles, pointues comme celles de la chèvre, rappelaient l'étrangeté de cet être factice, encore à demi engagé dans l'animalité, qui, né jadis d'un caprice de l'imagination populaire, avait été adopté par les poètes et par les artistes ; elles rendaient plus piquant le charme de ce fin visage que couronnaient, appliqués sur une chevelure rebelle, un double bandeau et une guirlande de feuillage où s'entremêlaient des baies de lierre. La bouche est petite; les joues sont pleines. C'est dès lors la vénusté du visage de l'*Hermès*.

Le type du Satyre, tel que nous le rencontrons ici pour la première fois, est donc une création de l'art attique du IVe siècle ou, pour mieux dire, de Praxitèle. Ce

Photographie Giraudon.

9. — ÉROS FARNÈSE.
(Musée du Louvre.)

type, l'artiste ne s'en détachera plus. Encouragé par le succès de sa figure, il la reprendra, pour lui donner, dans son *Satyre au repos*, une grâce encore plus exquise.

Si nous avons insisté sur cette œuvre de jeunesse, c'était surtout parce que nous trouvions ici l'occasion de mettre en lumière un des traits par lesquels se caractérise, dans le domaine de l'art comme dans celui de la poésie, l'évolution du génie grec. Nulle part, au cours de cette histoire, nous ne trouvons de brisure ni de tâtonnements et de réactions violentes. On n'y voit pas, comme il est arrivé parfois chez nous, un groupe de novateurs partir en campagne, faire litière de tout le travail antérieur et annoncer, par des manifestes retentissants et par des œuvres qui le plus souvent n'en tiennent pas les promesses, qu'ils vont ouvrir à l'imagination des voies non encore essayées et, pour ainsi parler, recréer le monde. Chez les Grecs, on était plus modeste et plus discret. Chaque poète, chaque artiste acceptait comme point de départ les résultats acquis par ses devanciers. Il appliquait les méthodes qu'il avait trouvées en usage; il ne se faisait aucun scrupule de revenir, pour les traiter à nouveau, aux thèmes les plus connus ; mais, ces méthodes, il les perfectionnait par des corrections partielles, par l'addition de tel ou tel procédé qui, ici, donnait au rythme plus de richesse et de variété ou, là, au rendu de la forme une plus libre aisance. Ces thèmes, il les remaniait et les diversifiait en cent façons. Poète dramatique, s'il remettait à la scène des personnages que l'on y avait vus souvent, il modifiait le rôle qui

leur avait été assigné jusqu'alors; il leur prêtait des sentiments que leur bouche n'avait pas encore été appelée à exprimer; il posait autrement le sujet; il changeait le dénouement. Sculpteur, s'appropriait-il un type qui avait eu déjà une longue vie, c'était aussi par d'adroites retouches qu'il réussissait à le rajeunir et à le renouveler. A telle figure de divinité dont les lignes maîtresses avaient été fixées par les croyances populaires et par la poésie, il conservait sa physionomie traditionnelle et son mouvement général; mais il donnait à son geste plus d'autorité ou plus d'élégance et à son visage une expression plus touchante ou plus noble. Avait-il à exécuter des figures d'un autre ordre, celles des athlètes vainqueurs, celles de ces adorateurs et de ces adoratrices des dieux qui offraient à ceux-ci leur propre image, il ne renonçait pas aux attitudes consacrées, mais il les rectifiait; il les dégageait de ce qui pouvait y rester de conventionnel et de compassé. Il fléchissait et il assouplissait les membres; sous son ciseau plus hardi, le modelé des corps devenait, par degrés, plus exact et plus large.

Ce que durent être les effets de ces habitudes d'esprit et quels avantages elles présentaient, il est facile de le comprendre. Le poète ou l'artiste, chaque fois qu'il se préparait à produire, n'avait pas à se proposer de tout inventer. C'était, pour son imagination, à la fois un frein et une aide que ce droit qu'il s'accordait de puiser sans compter dans l'œuvre du passé. Il y avait une vertu dans ces attaches qui reliaient ainsi son effort naissant à celui des hommes

Photographie Alinari.

10. — L'ÉROS DE THESPIES.
(Musée du Vatican.)

de génie ou de talent qui avaient eu avant lui les mêmes ambitions. Ces attaches l'empêchaient de s'égarer en de vaines et fastueuses tentatives. En revanche, l'effort qu'il s'imposait y gagnait en concentration et en puissance féconde, par cela même qu'il portait non sur l'ensemble du thème, mais sur des détails et sur des nuances. Il y avait moins de forces perdues, moins de faux pas et d'avortements que l'on n'aurait peut-être à en relever dans l'histoire d'autres littératures et d'autres arts. Tant que ne fut pas épuisée la vitalité du génie grec, aucune incartade, aucun accident n'est venu interrompre l'heureuse continuité de ce développement où le progrès s'opérait, suivant les temps, avec plus ou moins de rapidité, mais toujours sans reculs momentanés et sans à-coups. Comme la fleur sort du bouton et le fruit de la fleur, chaque genre nouveau apparut à son heure, préparé par celui qui l'avait précédé ; chaque forme nouvelle de la beauté vint, à son tour, s'épanouir en pleine lumière et, de génération en génération, réveiller dans les âmes et y raviver le sentiment et la faculté de l'admiration.

V

Ce que l'on pourrait appeler la période polyclétéenne de Praxitèle se clôt avec le *Satyre qui verse à boire*. Si, dans un ou deux autres de ses ouvrages, on trouve encore quelques traces de l'influence des modèles argiens, elles y deviennent de moins en moins sensibles et, par le choix

des sujets comme par le caractère de l'exécution, l'indépendance et l'esprit d'initiative du maître attique s'y affirment de plus en plus franchement. Nous l'avons déjà vu transformer le vieux type du Satyre en l'éclairant du rayon et du sourire de la jeunesse. Il en fait autant pour celui d'Éros ou de l'amour.

D'Alcée et de Sapho à Anacréon et à Pindare, les poètes lyriques avaient chanté la puissance de l'amour, qui s'insinue lentement dans les âmes ou les bouleverse par de brusques surprises. Ce thème, les poètes tragiques du ve siècle l'avaient repris et en avaient tiré de beaux partis. Dans son *Antigone*, Sophocle avait célébré « l'amour invincible au combat... l'amour qui sommeille sur les tendres joues des jeunes filles ». Euripide avait mis à la scène, en la personne de Phèdre, le délire d'un amour criminel. La plastique ne semblait pourtant pas s'être encore préoccupée du choix des formes qui prêteraient un corps et un visage au fils d'Aphrodite. Éros figure auprès de sa mère dans la frise de la cella du Parthénon ; mais il n'est là qu'un aimable adolescent, que ne définit aucun trait individuel. Praxitèle fut le premier qui chercha et réussit à personnifier l'auteur de tant de joies et de tant de maux, « le tyran des hommes et des dieux ».

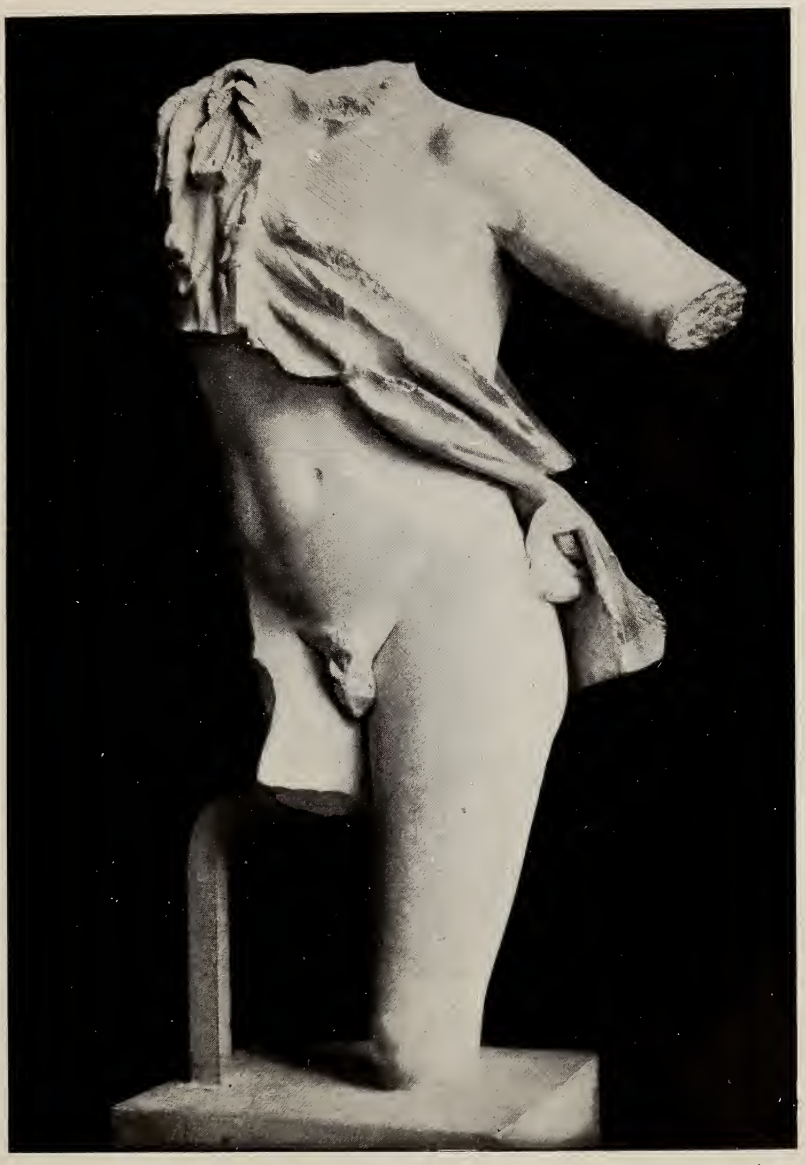
Praxitèle était aussi fameux dans l'antiquité par ses Éros que par ses Satyres. C'est ce dont témoignent plusieurs épigrammes auxquelles les poètes de l'*Anthologie* ont donné le tour d'inscriptions qui seraient gravées sur la base de l'une de ces images d'Éros. Les auteurs anciens

citent trois statues de ce type. L'une d'elles était à Parion et une autre à Thespies; Callistrate en décrit longuement une autre, un bronze, sans dire où il l'avait vue. D'après les monnaies, on croit pouvoir reconnaître l'Éros de Parion dans une figure du Louvre, connue sous le nom de *Génie Borghèse,* qui est d'une facture trop négligée pour pouvoir donner une idée du mérite de la statue. Peut-être alors serait-ce l'Éros visé par Callistrate qu'il faudrait chercher dans un autre marbre du Louvre qui est souvent appelé l'*Éros Farnèse* (fig. 9). Éros est figuré là comme un jeune homme nu, de formes encore un peu grêles, qui a de grandes ailes au dos. L'attitude est à peu près celle du Satyre ; la tête et le corps se présentent de face. Le bras droit est levé; il tenait une couronne ou quelque autre attribut du même genre. Le bras gauche, fléchi au coude, est à demi étendu. La donnée, dans son ensemble, n'est donc pas sans rappeler celle des statues viriles de l'école péloponnésienne; mais il y a ici plus de rondeur et de moelleux dans le rendu des chairs que chez le Satyre même; les cheveux aussi sont traités plus librement. Ce serait là un ouvrage postérieur au Satyre, mais encore de la jeunesse du maître.

Il semble que cette figure ait été comme la première esquisse du type à créer. Sa forme dernière, sa forme parfaite, celui-ci ne l'aura prise que plus tard, avec une autre statue qui doit être cet *Éros de Thespies* que l'on allait admirer dans cette petite ville, comme une des curiosités de la Grèce, jusqu'au moment où Caligula le fit transporter à Rome.

Ce qui prouve de quelle réputation jouissait cet Éros, c'est le nombre de copies qui nous en sont parvenues; elles ne diffèrent que par les attributs, le plus souvent restaurés, et par de légères inflexions du mouvement. De ces copies, celle que l'on sent la moins éloignée de l'original est un torse qui, découvert à Cento-Celle, appartient au musée du Vatican (fig. 10); mais les bras en sont brisés au-dessus du coude et les jambes au haut des cuisses. Les ailes aussi ont disparu. L'ensemble est donné par une statue du musée de Naples, où le travail a quelque sécheresse, mais qui est moins incomplète. L'original était un marbre.

Tout souvenir de l'ancien goût n'est pas encore aboli. Vue de face, la figure se dresse toute droite, mais la jambe qui ne porte pas, plus traînante, plus rejetée en arrière que dans l'autre Éros, dessine ici une ligne plus sinueuse. Si la séparation des cuisses et du ventre est indiquée par un ressaut très franc de la chair, le modelé de celle-ci, dans le reste du torse, est déjà très caressé, très enveloppé. Il y a je ne sais quelle langueur dans le mouvement des deux bras dont l'un, tombant le long du corps, s'appuyait peut-être sur l'arc, tandis que l'autre, à peine fléchi, tenait quelque autre attribut; mais ce qui surtout donne à l'image son caractère, c'est le mouvement de la tête. Celle-ci s'incline vers la droite, comme fatiguée par l'insatiable désir. Ces yeux ainsi tournés de côté ont une singulière expression, celle d'une malice recueillie et songeuse. C'est ce que le sculpteur aurait tenu à marquer lui-même, s'il est vrai qu'une épigramme citée par Athénée soit, comme



Photographie Giraudon.

12. — TORSE DU SATYRE AU REPOS.
(Musée du Louvre.)

celui-ci l'affirme, l'inscription même que Praxitèle avait gravée sur la base de sa statue. Ainsi qu'il est d'usage dans ces dédicaces, l'auteur des distiques fait parler la statue :

Praxitèle a représenté fidèlement l'amour dont il a souffert.
Il en a tiré le modèle de son propre cœur.
Il m'a donné à Phryné, pour prix de moi-même ; si je lance des philtres,
Ce n'est plus à coups de flèches, c'est par la fixité de mon regard.

Ce qui ajoute à l'effet de cette tête, c'est les longues boucles de cheveux qui s'enroulent capricieusement autour d'elle, qui ondulent sur les tempes et le cou ; c'est la finesse et la pureté des traits, c'est l'œil étroit et long, très reculé dans la cavité orbitaire et tout trempé d'ombre.

Le maître a créé ainsi un type, celui de l'amour tendre et rêveur, qui allume et nourrit la passion dans le cœur des jeunes hommes et des jeunes femmes. Ce type, l'art des contemporains et celui des plus proches successeurs de Praxitèle le reproduiront, jusqu'au jour où le goût de la Grèce alexandrine, un peu puéril dans sa mièvrerie, y substituera un type beaucoup moins expressif, celui de ces enfants joufflus et espiègles que l'on voit se divertir à toute sorte de jeux dans les fresques de Pompéi et qui deviendront, chez les modernes, les Amours de l'Albane, chers au maniérisme du XVIIe et du XVIIIe siècle.

Le Praxitèle que nous avons défini d'après l'*Hermès* d'Olympie est déjà presque tout entier dans cette tête indolemment penchée, dans la profusion et les frissons de cette chevelure, dans la coupe de ce charmant visage.

L'artiste est bien près, là, d'avoir trouvé sa formule définitive. Pour le voir l'atteindre, il suffit d'étudier celles de ses figures viriles que l'on est fondé à considérer comme des œuvres de sa pleine maturité. Ce qui les caractérise toutes, malgré leur diversité, c'est que la forme vivante s'y montre sous un aspect nouveau. Elle n'y est plus représentée dans la suspension momentanée d'un mouvement qui va se continuer. Accoudées à un support, ces figures s'offrent à la vue dans l'attitude d'un nonchalant abandon.

Praxitèle s'est émancipé. Il n'obéit plus qu'à l'appel de son génie, dont les secrets penchants sont d'accord avec les goûts et les tendances de la société où il vit, société qui, malgré des soubresauts d'énergie, est plus éprise des loisirs élégants et des plaisirs de l'esprit que de l'activité politique et du déploiement de force qu'elle exige.

Cette nouvelle série d'images, Praxitèle l'inaugure par son *Satyre au repos*, figure dont nous possédons des copies et des variantes nombreuses. On serait tenté de croire que ce Satyre était celui que les anciens appelaient le *Périboétos*, c'est-à-dire le *fameux*, le célèbre entre tous; mais il semble résulter d'un texte de Pline que le *Périboétos* était groupé avec Dionysos et Méthé (l'ivresse). Quoi qu'il en soit, on ne saurait douter que le *Satyre au repos* n'ait joui d'une grande réputation dans l'antiquité. La copie qui donne la meilleure idée de l'ensemble est le marbre du Musée capitolin, à Rome (fig. 11); mais le Louvre conserve le torse d'une statue du même type qui

était d'une exécution plus libre et plus poussée (fig. 12). Le modelé y est d'une rare délicatesse et, entre le lisse de la chair et la vigueur des plis de la draperie, il y a un franc contraste, du genre de celui que nous avons noté dans l'*Hermès*. La facture est si magistrale que des juges très compétents ont été jusqu'à se demander si l'on n'aurait point là, par aventure, un débris du marbre original de Praxitèle.

L'attitude du Satyre est déjà, mais à l'inverse, celle de l'Hermès. Une peau de panthère jetée sur l'épaule et en travers du buste, le jeune démon a le bras droit posé sur un tronc d'arbre. Le poids du corps porte sur cet avant-bras et sur le coude, d'une part, et de l'autre sur la jambe gauche. C'est la saillie de la hanche qui soutient le bras gauche mollement replié; celui-ci s'y appuie par le revers de la main. La jambe droite, au lieu d'être, comme dans l'*Hermès*, seulement ramenée en arrière, passe derrière la jambe portante; son pied ne touche le sol que par les orteils. La figure, ici, pèse donc davantage sur le support; elle est plus inclinée vers le côté; mais, à cette nuance près, c'est le même parti pris. Ici, comme dans le marbre d'Olympie, l'œil prend plaisir à suivre les sinuosités des contours, ces courbes qui se répondent d'un flanc à un autre et des flexions du bras à celles de la jambe, qui se font équilibre sans être exactement symétriques. Il n'est pas jusqu'à l'attribut que tenait la main droite qui ne concoure à l'impression générale. C'est une flûte. Le Satyre en jouait quelques instants plus tôt; mais il l'a

détachée de ses lèvres pour savourer les délices d'une tranquillité que ne troublerait pas le plus léger effort de l'esprit et des muscles.

Couronné d'une forêt luxuriante de cheveux qui, par derrière, tombe jusqu'au bas de la nuque, le visage est d'un autre galbe que celui de l'Hermès; il est plus large, moins allongé par en bas. Le front a la même protubérance horizontale; mais il est moins haut. Les traits devaient avoir ici une autre expression que chez Hermès, le patron de l'*agora* où discourent les orateurs, ou que chez cet Éros dont la physionomie méditative trahit une inquiétude éternelle. Il y avait là des nuances que ne pouvait faillir à marquer un psychologue aussi fin que Praxitèle. Les vieilles superstitions ancestrales prêtaient au Satyre des pieds de bouc. Si ce passé n'était plus rappelé ici que par un signe à peine visible, par les oreilles qui pointaient dans l'épaisse chevelure, le sculpteur, en achevant de développer le type qu'il avait ébauché dans une œuvre antérieure, voulut indiquer clairement ce qu'il y avait de primitif et comme d'élémentaire dans la nature de cet échappé des grands bois, de cet amant lascif des Nymphes et des Ménades. L'âme, chez le Satyre, est à peine éveillée. Dans un corps qui a toute la perfection des formes d'une jeunesse en fleur, elle est restée celle d'un enfant, en qui la joie de vivre est toute sensuelle. Il n'y a ni une pensée ni même un sentiment profond dans le vague de son regard, dans le sourire de ses joues et de ses lèvres.

L'original du *Satyre au repos* était probablement en

marbre. C'est en bronze qu'avait été exécutée une autre statue qui ne fut guère moins célèbre, l'*Apollon sauroctone* ou « tueur de lézard ». Complètement nu, le jeune dieu s'appuie, à gauche, sur un tronc d'arbre le long duquel monte un lézard. De sa main droite, qui tenait une flèche, il s'apprête à percer l'animal, tandis que, pour barrer le passage à celui-ci dans le cas où le trait ne l'atteindrait pas, le bras gauche s'arrondit en avant du support contre lequel son coude s'applique. Peut-être, dans quelque sanctuaire, en vertu d'un mythe local dont tout souvenir s'est perdu, le lézard était-il consacré à Apollon, ce qui aurait suggéré à Praxitèle l'idée de sa composition. Chargé d'exécuter une statue du dieu pour le temple d'Apollon Sminthios, en Éolide, Scopas avait placé sous un des pieds de sa figure un rat (σμίνθος).

Il existe du *Sauroctone* de nombreuses copies. Nous reproduisons celle du Louvre, où la tête tout au moins semble avoir gardé presque intacte la grâce exquise de l'original (fig. 13).

Le *Sauroctone* paraît avoir été, pour la délicatesse et la perfection du modelé, plus avancé encore que le *Satyre au repos*; il doit être presque contemporain de l'*Hermès*. Le rendu y avait, surtout dans la région abdominale, la même souplesse merveilleuse. Le mérite est ici d'autant plus grand que le Sauroctone est presque un adolescent; il est à cet âge où, chez la plupart des sujets, les formes ont encore une gracilité un peu anguleuse. Celles que le maître avait prêtées à son Apollon, tout en restant très jeunes,

n'avaient pas ce défaut. On est tenté de se demander s'il n'en a pas emprunté à un modèle féminin quelques éléments, tels que la rondeur de l'épaule et celle des pectoraux ; ces parties du corps s'étoffent plus vite et plus tôt chez les femmes que chez les hommes. Quant à la tête, elle serait toute féminine, n'était la largeur du front. Donner au front ce développement, c'était rappeler qu'il s'agissait là d'Apollon, le dieu de la poésie et le maître de la lyre. A ce détail près, c'est presque la tête de l'Aphrodite cnidienne. Même chevelure ondulée, que compriment de légères bandelettes et que sépare en deux masses une raie médiane. Même œil très enfoncé et très fendu ; m me bouche fort petite, avec la lèvre inférieure un peu saillante. Même douceur et même pureté de tous les traits. Si le hasard avait voulu que cette tête survécût détachée du corps qu'elle surmontait, les plus habiles connaisseurs s'y seraient peut-être trompés, et c'est comme tête de femme qu'elle figurerait dans les musées.

Ce qui fait donc à la fois le charme et la singularité de cette statue, ce n'est pas seulement l'attitude qui brise la symétrie des épaules, qui dégage la hanche et imprime à tous les contours de ce corps immobile une sorte de vibration cadencée. Une pose analogue nous avait permis de signaler ces mêmes mérites dans le *Satyre au repos* comme dans l'*Hermès*. Ce qu'il y a ici de très particulier, c'est l'art consommé avec lequel le sculpteur a fondu dans un même être les beautés propres à chacun des deux sexes et fixé ainsi dans le bronze les incertitudes et les ambi-

guïtés de cette heure fugitive où la nature semble hésiter encore entre les deux types que bientôt, lorsque la puberté aura achevé son œuvre, elle va distinguer par un ensemble de formes nettement définies.

A la suite d'ouvrages tels que les Satyres, les Éros et le Sauroctone, on a proposé de placer quelques autres types dont l'origine praxitélienne n'est certifiée par aucun auteur ancien, mais où la pose et la facture ont tous les caractères du style de Praxitèle ; ils ont dû prendre naissance dans l'atelier de Praxitèle ou tout au moins dans celui de quelqu'un de ses élèves.

Tel est le cas pour le type dit de l'*Apollon lycien*. Si l'on a ainsi dénommé cette statue, c'est parce qu'une figure de ce type décorait un des principaux gymnases d'Athènes, le Lycée, célèbre par l'enseignement qu'y donna Aristote. Dans un de ses *Dialogues des Morts*, Lucien fait causer Anacharsis, le légendaire philosophe Scythe, avce Solon, le sage législateur d'Athènes. Celui-ci conduit son interlocuteur au Lycée ; il lui montre la statue d'Apollon qui décorait l'édifice : « Vois-tu, lui dit-il, l'image du dieu et comment il s'appuie sur un pilier ? Sa main gauche tient l'arc, tandis que son bras gauche, s'arrondissant au-dessus de sa tête, laisse entendre qu'il se repose après un effort pénible. »

En quelques mots, Lucien a fourni là une très exacte description de la statue (fig. 14). L'attitude rappelle celle de l'*Hermès* ; mais, ici, le bras gauche pèse moins fortement sur le support. De ce côté, la jambe n'est pas entièrement libre ni ramenée derrière l'autre, comme dans l'*Hermès* ;

elle est à demi tendue et le pied pose à plat sur le sol. Le sculpteur a voulu donner ainsi à la figure plus de noblesse et de dignité. La tête a quelque chose du port de celle de l'Aphrodite cnidienne. Les yeux regardent au loin. Avec le gros nœud de cheveux qui couronne le milieu du front et les longues mèches qui ondulent autour des tempes, du sourcil et des joues, la coiffure n'est celle d'aucune autre des statues que nous avons étudiées jusqu'ici. Une fois de plus, on trouve là l'occasion d'admirer la variété des effets que le maître tire de la chevelure et qu'il fait concourir à l'expression personnelle de l'image. On pourrait relever encore ici d'autres traits qui justifieraient l'attribution proposée ; mais ce qui ne laisse guère place au doute, c'est l'impression que donne tout d'abord l'aspect de la figure, avec le balancement et le calme de ses lignes coulantes.

Il serait facile d'allonger cette sorte de supplément à la liste des ouvrages du maître. On aurait les mêmes raisons d'y faire entrer un *Bacchus* qui a lui aussi le bras droit replié sur la tête et ne diffère guère de l'*Apollon lycien* que par les attributs. Des feuilles de vigne et des grappes de raisin se mêlent à ses cheveux ; il a une *nébride* ou peau de bête jetée en sautoir autour du torse ; des pampres s'enroulent autour du tronc qui sert de soutien au bras gauche. Praxitèle avait exécuté plusieurs statues de Dionysos. Ce doit être de l'une d'elles que dérivent les Bacchus figurés dans cette attitude. L'un des plus souvent reproduits est au Louvre. On s'est demandé si le type du

Bacchus barbu, connu sous le nom de *Sardanapale*, n'aurait pas cette même origine.

On cite encore, comme plus ou moins apparentés aux ouvrages authentiques de Praxitèle, deux *Hermès*, dont l'un est à Florence, aux Offices, et l'autre à Rome, au Vatican. C'est aussi son style que l'on croit retrouver dans un *Héraclès jeune*, de la Villa Albani. La tête est barbue et légèrement souriante. Le dieu est drapé dans la peau de lion; mais le mufle du fauve, au lieu d'ombrager comme d'ordinaire le front d'Héraclès, s'étale sur sa poitrine. Dans la variante qui vient ainsi modifier le thème traditionnel, il y a une innovation qui est bien dans le goût de Praxitèle.

A la suite de toutes ces œuvres du maître auxquelles nous n'avons accès que par l'intermédiaire de copies qui ont laissé se perdre en route une partie de la saveur du modèle, il convient de placer des fragments dans lesquels on a pensé pouvoir reconnaître les débris d'originaux disparus. Il s'agit de deux têtes dont l'une provient d'Eleusis et dont l'autre est au Musée britannique.

En 1885, au cours des fouilles d'Eleusis, on trouvait une dédicace à Eubouleus, dans laquelle ce héros local s'était associé au « dieu et à la déesse », c'est-à-dire à Hadès et à Coré; il était d'ailleurs déjà connu par un décret attique du ve siècle, où son nom figurait en même compagnie. Tout près du lieu où avait été recueillie l'inscription, on déterra un buste en marbre qui, par en bas, n'était que dégrossi; il avait été inséré entre les épaules

d'une statue ou dans l'évasement terminal d'un de ces piliers décoratifs que l'on appelait des *hermès*. La découverte de cette dédicace et de cette tête toute voisine remirent en mémoire une inscription qui, gravée sur une gaine de ce genre, avait été signalée par Winckelmann. On y lisait ces deux mots : Ἐυβουλεὺς Πραξιτέλους. L'inscription était de l'époque romaine ; mais rapprochée d'autres étiquettes de même rédaction, Ἡράκλης Εὐρράνορος et Ἀπόλλον Μύρωνος, que l'on avait relevées sur d'autres hermès, elle prouvait qu'il existait alors, attribuée à Praxitèle, une statue ou tout au moins un buste d'*Euboulens*. La tête qui surmontait jadis l'hermès romain avait disparu.

Deux archéologues éminents, MM. Otto Benndorf et Adolf Furtwængler, que l'on n'a pas coutume de voir du même avis, s'accordèrent à proposer de reconnaître, dans le marbre d'Eleusis, l'original dont une copie aurait jadis orné le piédestal du Vatican. Le type que représente ce marbre a certainement joui, dans l'antiquité, d'une assez grande célébrité. Il en a été ramassé, à Eleusis même, deux autres répliques, d'ailleurs d'un travail très médiocre, et on le retrouve encore dans une tête conservée au Capitole et dans une autre qui, à Mantoue, a longtemps passé pour un portrait de Virgile. La question est de savoir si, par la beauté de son exécution, la tête découverte en 1885 mérite vraiment l'honneur que l'on veut lui décerner.

Dans la légende éleusinienne, Euboulens était d'abord un porcher dont le troupeau avait été englouti dans les entrailles de la terre lors du rapt de Perséphoné par Hadès.

L'imagination des initiés ne cessant pas de travailler sur ces mythes, il était devenu, par la suite, le frère de Triptolème et le fils de Déméter. Il était honoré, à ce titre, comme un des génies du monde souterrain. Le sculpteur paraît s'être souvenu de la donnée première du mythe. Cette face large et un peu lourde, avec ses cheveux en broussailles, rabattus sur le front qu'ils rétrécissent, conviendrait bien au rustique gardeur de porcs (fig. 15). On trouve une certaine analogie entre le galbe de ce visage et celui du *Satyre au repos*; mais on se fonde surtout, pour justifier l'attribution proposée, sur le faire de la chevelure. On se prévaut de la liberté avec laquelle le statuaire s'est servi du trépan pour détacher les mèches les unes des autres. On ne saurait nier pourtant qu'il n'y ait des différences sensibles entre l'exécution de cette tête et celle de la tête de l'*Hermès*. Les coins de la bouche ne sont pas, ici, comme chez l'Hermès, ciselés au trépan; la paupière inférieure n'est pas traitée avec la même délicatesse. Tout le rendu des chairs est un peu flou et sans accents.

Pour expliquer cette infériorité de la tête éleusinienne, on a dit que celle-ci est antérieure à l'*Hermès* et que Praxitèle, quand il l'a sculptée, n'avait pas encore toute sa maîtrise. L'explication est plausible ; nous hésitons pourtant à nous prononcer. Cette tête semble bien être une œuvre attique du IVe siècle et certains traits qui la caractérisent sont dans le goût de Praxitèle. Nous avons cependant quelque peine à y reconnaître sa main. Nous inclinerions plutôt à y voir l'ouvrage d'un de ses élèves

qui, chargé de fournir au sanctuaire d'Eleusis une image d'Eubouleus, aurait voulu donner un pendant au Triptolème que Praxitèle avait, d'après Pline, groupé avec Déméter et Coré. Il y aurait assez bien réussi pour que la postérité s'y soit trompée.

Ce qui laisse une impression bien plus franche, celle de l'œuvre d'un maître, c'est la tête de Londres. Elle provient de la galerie de Lord Aberdeen et cette collection était surtout composée d'objets acquis en Grèce même, au cours d'un voyage. Le marbre est un très beau Paros, recouvert d'une chaude patine. Il n'a subi aucun grattage, aucune restauration. On n'a pas touché au nez, dont le bas a été emporté par quelque choc violent. A cette blessure et à quelques éraflures près, la face est presque intacte. Il manque aussi la partie postérieure du crâne, qui était faite d'une pièce rapportée. Les ressemblances avec l'*Hermès* sont ici très frappantes. Les proportions sont sensiblement les mêmes, soit pour l'ensemble du contour, soit pour les divers traits du visage. C'est, jusque dans de menus détails où la concordance des partis pris est vraiment significative, la même manière de traduire la nature.

Les cheveux forment une masse moins touffue que dans l'*Hermès* ; mais tout pareil est le mouvement des boucles qui se jouent autour du front et sur les tempes. Ici, d'ailleurs, le trépan a donné plus de profondeur aux creux qui séparent les mèches et, ainsi, plus d'effet aux contrastes de l'ombre et de la lumière. Le front a, de part et d'autre, le même modelé. On y retrouve, très marqué,

Photographie Giraudon.

14. — APOLLON LYCIEN.
(Musée du Louvre.)

le sillon du sinus frontal. L'œil est traité, dans les deux têtes, exactement de la même façon. Les joues sont ici un peu plus pleines; mais le ciseau y a indiqué, avec la même netteté, la dépression qui sépare l'os de la joue et l'os de la mâchoire. Les lèvres sont plus épaisses et plus sensuelles; mais la bouche, avec ses coins travaillés au trépan, a le même dessin (fig. 16).

La figure d'où provient ce beau fragment serait donc contemporaine de l'*Hermès*. Si, dans les deux têtes, la facture est identique, nous avons noté, entre elles, de légères différences. Celles-ci ne sont pas pour nous surprendre; Praxitèle était un artiste trop fécond en ressources pour ne pas savoir distinguer, par des nuances de physionomie, les divers personnages, divins ou humains, auxquels il prêtait un corps. Tous ceux qui ont étudié cette tête s'accordent à y voir un Héraclès jeune. On remarque, dans la chevelure, des trous régulièrement espacés. Ceux-ci attestent que, jadis, elle était ceinte d'une couronne de métal, faite d'un rameau aux larges feuilles. Cette coiffure convenait bien au vainqueur de tant de monstres. Le travail du marbre est peut-être ici un peu plus nerveux que dans l'*Hermès*; c'est qu'il y avait quelque chose de plus tendu et de plus passionné chez le combattant toujours occupé de luttes nouvelles que chez l'agile et disert messager des dieux, qui porte toujours la même élégance aisée dans l'accomplissement de ses multiples tâches.

VI

Ces beautés de la forme vivante que Praxitèle a si bien rendues dans ses Satyres et dans ses Éros, comment et pourquoi les aurait-il moins goûtées dans le corps et le visage de la femme que dans ceux de l'homme ? Elles-mêmes, ses figures viriles laissent pressentir et deviner le plaisir qu'il dut prendre à reproduire le plus fin et le plus délicat des deux types que la nature a créés. Dans celles-ci, jamais il ne s'est attaché à mettre en lumière cette puissance des muscles que développe l'éducation athlétique; on ne lui attribuait aucune statue d'athlète. Il s'est toujours montré plutôt soucieux de dissimuler la force que ses personnages sauraient déployer à l'occasion. Nous l'avons même vu, dans son *Sauroctone*, féminiser en quelque sorte la forme masculine. Nous ne saurions donc être surpris que la plus célèbre de ses statues, celle que l'antiquité proclamait son chef-d'œuvre, soit une statue de femme, l'*Aphrodite de Cnide*.

Cette merveille de la sculpture grecque n'a pu être un des premiers ouvrages de Praxitèle. Là aussi, ce fut par degrés que le maître se dégagea de l'influence des modèles antérieurs. L'Aphrodite cnidienne expose aux regards, sans aucun voile, son beau corps tout entier. C'était une innovation qui ne laissa pas d'étonner au premier abord. On sait par Pline que les habitants de Cos, à qui cette statue était offerte par l'artiste, préférèrent (*severum id ac pudicum arbitrantes*) lui acheter une Aphrodite vêtue

15. — TÊTE D'EUBOULEUS.
(Musée central d'Athènes.)

(*velata specie*). On avait alors perdu tout souvenir des vieilles idoles, taillées dans le marbre des îles, qui figurent une femme nue, parfois avec l'indication du sexe. Ces grossières maquettes datent d'un temps très reculé, celui où les Cariens dominaient dans la mer Égée. Dès qu'il y eut une statuaire vraiment grecque, celle-ci habilla toujours les augustes déesses que la poésie épique avait chantées. Si, parmi les monuments de l'art archaïque, surtout parmi les bronzes, on rencontre des figurines de femmes nues, il y a lieu d'y reconnaître des types dérivés de modèles exotiques. La plupart de ces figurines, qu'elles aient ou non les attributs d'Aphrodite, ont servi de supports à des miroirs; or l'idée de ce motif a dû être suggérée aux artisans de Corinthe par l'industrie égyptienne qui le prodiguait dans ses manches de cuiller, dans ses meubles et ses bijoux. Quant à ces joueuses de flûte et de cymbales qui offrent la même nudité, on devine en elles les courtisanes sacrées des cultes lascifs de l'Orient.

En Grèce, dans ce que l'on peut appeler le grand art, Aphrodite, au VIe siècle, est encore aussi vêtue que les autres olympiennes ses sœurs; voyez-la dans l'assemblée des dieux du Trésor de Cnide, à Delphes. C'est encore dans ce même appareil que la présente, au Parthénon, l'auteur de la frise du portique. Cependant il y avait, dans l'idée même que personnifiait Aphrodite et dans des mythes comme ceux de ses amours avec Anchise ou avec Arès, une raison ou tout au moins un prétexte pour prendre avec elle plus de libertés qu'avec une Héra ou une Athéna. L'artiste ne

pouvait pas ne point être tenté de donner aux yeux des hommes la joie d'admirer les formes accomplies de ce corps divin auquel le berger Pâris, sur l'Ida, avait décerné le prix de la beauté ; mais les habitudes prises ne lui permirent pas d'arracher à la déesse tous ses voiles par un geste brusque, tel que celui qui avait valu à Hypéride l'acquittement de Phryné. Il lui fallut préparer son public à ce changement d'aspect et, comme l'amant qui lutte contre les résistances d'une pudeur vouée à la défaite, faire avec une tendre insistance glisser le vêtement de l'épaule à la gorge, de la gorge aux reins et, de ceux-ci, jusqu'aux pieds. Encore a-t-il dû, pour ne pas paraître manquer à certaines convenances, chaque fois qu'il détachait et abaissait ainsi la draperie, motiver d'une manière plausible le parti auquel il s'arrêtait. Si, dès le ve siècle, Alcamène découvre l'épaule et le sein gauche de son *Aphrodite des jardins* (l'*Aphrodite de Fréjus* au Louvre), c'est que la déesse, qui est en train de s'envelopper dans son *peplos*, n'a pas encore fini de fixer autour de son cou, par une agrafe, le pan d'étoffe que tient en l'air sa main droite. Ailleurs, si ce peplos, roulé négligemment autour des hanches, ne dérobe à la vue que le bas du corps, c'est que la déesse s'en revêtira seulement lorsqu'elle aura achevé de disposer sa coiffure. Enfin, là où, comme chez la Cnidienne, la nudité est complète, l'artiste a voulu l'expliquer plus clairement encore. Aphrodite va entrer au bain. Ses vêtements sont posés, près d'elle, sur l'urne qui renferme les parfums dont elle oindra ses

Photographie Mansell.

16. — TÊTE D'HÉRACLÈS JEUNE.
(Musée Britannique.)

membres et ses cheveux au sortir des fraîcheurs de l'onde.

Alcamène avait fait un premier pas dans cette voie ; mais ce fut Praxitèle, ce semble, qui donna le signal d'une reprise de la marche en avant. Le second moment de cette évolution serait représenté par un type, celui de l'*Aphrodite à sa toilette*, dont l'invention paraît lui appartenir. Ce type, c'est celui dont l'exemplaire le plus célèbre est notre *Vénus d'Arles*, au Louvre (fig. 17). Ce qui a conféré à cette hypothèse presque la valeur d'une certitude, c'est le fait indéniable que la tête de cette Aphrodite reproduit, à peu de chose près, trait pour trait, celle de l'Aphrodite de Cnide (fig. 18). Même arrangement de la chevelure, qui, serrée par une double bandelette, donne au front la même forme triangulaire ; même coupe de la face. Il n'est pas jusqu'au bracelet du bras gauche qui ne complète la ressemblance. Les différences ne portent que sur des détails qui ne s'aperçoivent pas à première vue. La tête est plus penchée de côté. L'œil y est moins profondément enchâssé dans son cadre et la paupière inférieure moins atténuée. Le visage a une expression charmante de coquetterie grave qui n'est pas tout à fait celle de la Cnidienne.

Toutes légères qu'elles soient, ces différences confirment la conjecture que suggère la donnée générale de la figure, ce dévoilement du corps de la déesse qui n'est encore que partiel. L'attitude rappelle celle de l'*Eiréné*, œuvre d'un sculpteur plus âgé, celle aussi du *Satyre qui verse à boire*, un des premiers ouvrages importants de Praxitèle.

Ici, aucune virtuosité dans la draperie ; elle est d'une exécution très simple. Même observation aussi pour la manière dont est traité le nu. Quelque compte qu'il faille tenir de la hâte du copiste, qui a fait porter sur la tête son principal effort, son modèle a dû lui donner, pour le devant du corps, quelque chose de ces grands plans qui se terminent, sur le côté, par des lignes assez dures.

On a donc l'impression que l'original de cette statue a précédé le *Faune au repos* ou la *Cnidienne*. Ce n'est plus une œuvre de début ; mais ce n'est pas encore une des œuvres où le maître a pleinement réalisé son idéal.

Sur le sens du motif, que reproduisent d'ailleurs des pierres gravées et des monnaies, il ne saurait y avoir de doute. La main gauche tenait un miroir. L'avant-bras droit a été mal restauré par Girardon. Il était sûrement plus rapproché de la tête, avec la main tendue vers les ondes des cheveux qu'elle s'apprêtait à lisser.

Une jolie figure du musée britannique, la *Vénus Townley* ou *Vénus d'Ostie* est étroitement apparentée à la *Vénus d'Arles*. C'est le même motif avec la disposition inverse ; le miroir était dans la main droite. La tête est là plus coquette. Les seins sont plus rapprochés et plus saillants. Le ventre est plus découvert. C'est peut-être la copie de quelque réplique due au maître lui-même, réplique où il aurait introduit quelques variantes qui ne changent pas le caractère de l'œuvre. On s'est demandé si l'original de la *Vénus d'Arles* n'aurait pas été l'Aphrodite qui était groupée, à Thespies, avec les deux statues de Phryné et

17. — LA VÉNUS D'ARLES.
(Musée du Louvre.)

d'Éros, et si la *Vénus Townley*, plus dévêtue, ne répondrait pas au bronze doré qui, à Delphes, figurait cette même Phryné.

L'*Aphrodite de Cnide* marque le point culminant de la carrière du maître. Les copies en sont plus rares que celles du type qui est représenté par la *Vénus de Médicis* ; ce sont surtout les figurines de terre cuite qui en ont conservé de nombreuses imitations. La copie que l'on considère comme la plus voisine de l'original se trouve au Vatican ; mais l'aspect en est gâté par la draperie de zinc que la pruderie des antiquaires pontificaux lui a attachée autour des reins. Si nous la montrons ici débarrassée de cet emplâtre de métal, c'est que les administrateurs du musée de South-Kensington obtinrent, il y a quelques années, la permission de prendre un moulage de la statue. Celle-ci fut donc déshabillée, pour un temps, et c'est d'après ce plâtre que nous l'avons reproduite (fig. 19).

Ce qui a permis de distinguer la *Cnidienne* des autres Vénus nues, c'est d'abord la brève description que Lucien en donne, après avoir spécifié qu'elle était en marbre de Paros. « Aucun vêtement, dit-il, ne l'enveloppe. Elle est nue ; elle montre à découvert toutes ses beautés. D'une main seulement, elle cache furtivement sa pudeur. » C'est aussi le témoignage des monnaies de Cnide : quelques pièces de bronze, frappées dans cette ville à l'effigie de Caracalla et de Plautilla, présentent au revers l'image d'une statue dont la pose est celle de la *Vénus du Vatican* (voir page 128).

Lucien était épris de la *Cnidienne*. Il avait, comme bien d'autres curieux, fait tout exprès, pour la contempler, le voyage de Cnide. Il revient souvent à cette statue, dans ses *Images*, dans ses *Amours*, dans son *Jupiter tragédien*. Il vante « les belles lignes de sa chevelure, de son front et de ses sourcils... ce qu'il y a de brillant, de gracieux et comme d'humide dans son regard, l'attrait de son noble et léger sourire ». Ce n'est d'ailleurs pas la tête seule qu'il admire. Il est pris d'une sorte de frénésie (θάμβος) en face d'une telle merveille ; il s'extasie sur la fermeté de la chair des reins et sur le mouvement de la jambe tendue. Tout l'enchante. « Vois, s'écrie le personnage qu'il fait parler devant la statue, comme ces flancs sont larges et quelle eurythmie il y a dans ce dos ! » Ce dos, il le décrit avec une précision de termes dont s'effrayerait peut-être notre goût.

Tout etait calculé, à Cnide, pour faire valoir la statue. Autour du petit temple s'étendait un bois de lauriers, de cyprès et de platanes dont la fraîcheur préparait l'esprit à la fiction de ce bain par lequel s'expliquait la nudité de la déesse. La statue se dressait dans une *cella* rectangulaire qui avait une porte sur chacune de ses façades. La porte de devant était ouverte ; quand on s'approchait du sanctuaire, on apercevait, tournée vers les visiteurs, la radieuse image. La porte de derrière était close, pour que la blancheur du marbre s'enlevât sur un fond de teinte sombre. La vue de face suffisait à la curiosité de la plupart des touristes ; mais les amateurs délicats ne se contentaient pas à si bon marché. Le gardien leur ouvrait la seconde

Photographie Giraudon.

18. — LA TÊTE DE LA VÉNUS D'ARLES.
(Musée du Louvre.)

porte, pour que le dos de la statue fût à son tour éclairé d'une vive lumière.

Cette figure, sous quelque aspect que la considérât le spectateur, faisait illusion, tant s'en dégageait avec force la chaude émanation de la vie. On racontait à Cnide l'histoire d'un jeune homme à qui elle avait inspiré une folle passion. Pour la satisfaire, il s'était caché dans le temple. Ce marbre, il l'avait pris pour de la chair.

Ce qui contribuait à rendre moins inexplicable une telle erreur des sens, c'est le concours que le peintre prêtait au sculpteur pour l'exécution de ses statues. Jamais, chez les Grecs, le ciseau, même le plus habile, n'a renoncé à réclamer la collaboration du pinceau. Pour Praxitèle, la chose est certaine. « Comme on lui demandait, raconte Pline, quels étaient ceux de ses marbres qui avaient ses préférences : « Ceux, répondit-il, auxquels le peintre Nicias avait mis la main. Tant il attachait de prix à la coloration que donnait à ses marbres la brosse de Nicias (*tantum circumlitioni ejus tribuebat*) ! » C'est que Nicias n'était pas un praticien, travaillant aux gages dans l'atelier de Praxitèle. C'était un maître célèbre par la beauté de ses figures de femme. Le premier statuaire du temps n'aurait pas fait ainsi appel à l'intervention d'un artiste de ce mérite, si ce n'avait pas été, dans sa pensée, chose très importante que ce dernier apprêt à donner au marbre. Ces tons complémentaires, il fallait savoir où les poser et quelle intensité leur attribuer pour qu'ils animassent la statue, sans risquer qu'elle en vînt à offrir l'aspect

déplaisant que présentent nos figures de cire. On aimerait à juger de l'effet ainsi obtenu par quelque statue du IVe siècle qui, par miracle, se serait retrouvée avec sa coloration intacte; mais nous n'osons pas espérer avoir jamais, pour ces œuvres de l'art le plus savant, une surprise comparable à celle que nous ont value, pour les marbres archaïques, les fouilles de l'Acropole d'Athènes, en 1886. Tout au moins a-t-on pu constater, sur l'*Hermès*, au moment de la découverte, de faibles mais certaines traces de couleur, dans la chevelure, dans la draperie, aux sandales. Il n'en faut pas davantage pour démontrer que la sculpture grecque, alors même qu'elle a poussé le plus loin la perfection du métier, n'a pas proclamé ce divorce de la forme et de la couleur qui s'est consommé, dans l'Europe moderne, vers la fin de la Renaissance.

Voici quelle idée on peut se faire du rôle que la peinture avait joué ici dans le travail final. Tout le nu, dans le visage comme dans le corps, avait subi l'opération de la *ganosis*, c'est-à-dire d'un frottis d'huile ou plutôt de cire, d'une cire peut-être très légèrement colorée. Cette cire liquide pénétrait dans les pores du marbre et en atténuait l'éclat. Le grain du Paros étant déjà par lui-même un peu jaune, la teinte que l'on arrivait ainsi à répandre sur l'ensemble de la figure, sans prétendre reproduire exactement le ton de la chair, s'en éloignait beaucoup moins que la blancheur crue de ce Carrare dans lequel sont taillées presque toutes nos statues ; elle se rapprochait des tons chauds de l'ivoire. Ce que l'on gagne à ce tour de main, on peut

s'en rendre compte, ou plutôt on le pouvait il y a quelques années, par une statue de notre musée du Luxembourg, la *Tanagra* de Gérôme. C'est, comme la *Cnidienne*, une figure nue. Un glacis d'un rose très pâle en avait recouvert toutes les surfaces ; mais le sculpteur ne s'était pas préoccupé d'en assurer la durée. Il n'avait usé que d'une couleur d'aquarelle. C'était, il me l'a raconté, avec un balai trempé dans un seau d'eau qu'il avait badigeonné sa figure. La patine a baissé de ton. Pourtant, tout affaiblie qu'elle soit, elle repose encore les yeux, par sa douceur, du brillant trop dur des marbres voisins.

Le procédé de la *ganosis* offrait au sculpteur antique de bien autres garanties. Le rôle du peintre n'était d'ailleurs pas seulement de présider à cette sorte d'onction générale du marbre, d'en diversifier le ton suivant qu'il avait affaire à une chair d'homme ou à une chair de femme. Comme l'a fait Gérôme dans sa *Tanagra* et dans d'autres figures, il coloriait la chevelure, A la blonde Aphrodite des poètes, il a dû donner des cheveux d'un blond doré. Le pinceau, en dessinant la prunelle et la pupille, en accentuant l'ombre des paupières, avait dû concourir à prêter aux yeux cette « lueur mouillée » (τὸ ὑγρὸν ἅμα τῷ φαιδρῷ) dont parle Lucien. Il avait mis des touches discrètes de brun sur les sourcils, de rose sur les lèvres et sur les mamelons des seins. Ces touches, il les ménageait moins dans les accessoires. Sur la draperie, qui paraît avoir été d'une aussi belle exécution que celle de l'*Hermès*, on voyait courir en divers sens, brisés par le désordre de l'étoffe tombante, les

dessins de bordures rouges ou bleues. L'hydrie était peinte d'un noir luisant qui imitait le vernis des vases attiques. Ces couleurs gaies ou sombres et les plis profonds du vêtement, baignés d'ombre, s'opposaient au poli des chairs de ce beau corps en fleur. Pour donner à tous ces tons plus de résistance, c'était peut-être à chaud que l'artiste les posait sur le marbre, par la méthode de l'*encaustique*.

Ces jeux de la couleur et ce qu'ils ajoutaient à l'effet de la statue, c'est ce dont nous ne pouvons avoir aujourd'hui qu'une bien vague idée, déshabitués comme nous le sommes de la sculpture polychrome. La copie n'a rien gardé de cette parure. Le marbre du Vatican permet cependant de comprendre quels sentiments des milliers de pèlerins éprouvèrent à Cnide, devant l'œuvre de Praxitèle. Rien de plus naturel que l'attitude. La déesse tourne un peu la tête vers la gauche. C'est qu'elle promène ses regards autour d'elle, pour s'assurer qu'elle n'est épiée par aucun œil indiscret. Les genoux sont rapprochés comme par un léger frisson, avant-coureur de celui qui va la saisir quand ses pieds tremperont dans l'eau froide.

L'expression de la tête n'est ni langoureuse ni voluptueuse, comme elle le deviendra dans certaines figures plus récentes. Ce qui la caractérise, c'est l'absence de toute émotion forte, c'est un air d'innocence et de pureté, c'est une douceur un peu nonchalante et rêveuse (fig. 20). Les lèvres entr'ouvertes semblent s'apprêter à sourire plutôt qu'elles ne sourient. Ce qui ajoute au charme du visage, c'est l'élégante simplicité de la coiffure. Massée par derrière

en un court chignon, la chevelure s'étale, sur l'occiput et autour du front, en souples bandeaux où le ciseau a tracé des ondulations légères que souligne un jeu d'ombres de la qualité la plus fine. Elle est maintenue par un étroit ruban qui fait deux fois le tour de la tête.

L'*Aphrodite de Cnide*, transportée à Constantinople, y fut détruite dans un incendie. Tout espoir est donc perdu de jamais retrouver tout ou partie de la statue célèbre; mais on croit posséder un fragment d'une statue de la même déesse, sculptée par le même artiste, dans une tête, de provenance inconnue, qui appartient, en Angleterre, à Lord Leconfield (fig. 21). M. Furtwængler n'hésite pas à y reconnaître la main même de Praxitèle et nous sommes, ici, plus disposé à partager sa conviction que pour l'*Eubouleus*. Ce serait le débris de l'une des nombreuses Aphrodites qui paraissent être sorties de l'atelier du maître (*Masterpieces of Greek sculpture*, pl. XVII). Ce buste s'adaptait au corps d'une figure vêtue. La tête ressemble beaucoup à celle de l'*Aphrodite cnidienne*. Même mouvement, même arrangement de la chevelure, mêmes traits. Il semble que Praxitèle, après avoir créé le type de visage qui répondait le mieux, pour Aphrodite, à l'idéal qu'il avait conçu, n'ait plus introduit que des variantes à peine sensibles dans les épreuves successives qu'il en tira.

Dans cette tête, le nez et une partie de la lèvre supérieure sont restaurés. La face a été, sauf par endroits, frottée et polie après la découverte ; mais, quoique la sur-

face ait ainsi perdu un peu de sa fraîcheur, le modelé est ici plus poussé et plus savoureux que chez la *Vénus du Vatican*. Dans l'*Aphrodite Leconfield*, on admire surtout l'exécution des masses capillaires, à laquelle le trépan a été employé, mais avec plus de réserve que dans l'*Hermès*. On voit se détacher de la peau les racines des cheveux, dont les longues mèches ondulent avec une liberté singulière autour d'un haut front triangulaire, tout semblable à celui de la *Cnidienne*; mais « la merveille, dit M. Furtwængler, c'est la beauté expressive des yeux. On ne peut les comparer qu'à ceux de l'*Hermès*. Même rondeur du globe; aux paupières, même absence de vives arêtes. Il y a surtout une rare délicatesse dans le rendu de la paupière inférieure. Légèrement remontée, celle-ci se fond insensiblement avec la cornée et avec la joue. Elle concourt à donner ainsi à l'œil ce caractère *aphrodisien*, comme on disait, qui était pour beaucoup dans le charme de la satue de Cnide ». La bouche ressemble fort à celle de l'*Hermès* ; mêmes transitions adroitement ménagées entre les lèvres et les surfaces environnantes. Même fossette au menton. Lui aussi, le cou est un morceau de maître. Charnu sans excès, il offre ces légers renflements que l'on appelle le *collier de Vénus*.

Une tête du même type appartient à un amateur de Berlin, M. Kauffmann. On l'a beaucoup vantée, comme plus proche de l'original que celle de la statue romaine. Peut-être mérite-t-elle cette louange ; mais l'exécution en paraît froide, quand on la place en regard de la *tête Leconfield*.

Il y a lieu d'appeler aussi l'attention sur une très bonne copie du même modèle que possède un de nos musées provinciaux, celui de Toulouse (fig. 22). Elle a été découverte à Martres Tolosanes, dans les ruines d'une villa romaine. A cette même série se rattachent plusieurs fort jolies têtes des musées d'Athènes, de Vienne, de Boston, etc. Nous n'en citerons qu'une, celle qui provient de Cyzique et qui est à Dresde. Par la forme du crâne et par l'arrangement de la chevelure, elle s'écarte un peu du type de la *Cnidienne*; mais elle est tout à fait dans le goût de Praxitèle. L'exécution a une décision et une liberté à laquelle n'atteignaient guère les copistes qui travaillaient pour les riches Romains. Je verrais volontiers là une œuvre grecque du IVe siècle, inspirée des exemples de Praxitèle.

L'*Aphrodite de Cnide* marque une date dans l'histoire de la statuaire grecque. De sa rivale, l'*Aphrodite de Cos*, on ne sait pour ainsi dire rien. Par sa donnée, elle relevait d'une tradition qui avait fait son temps. Elle paraît n'avoir eu qu'une faible célébrité. Aucun texte ne nous indique comment il faut entendre le mot de Pline, *velata specie*. Signifie-t-il que la statue était complètement vêtue? Alors on pourrait en voir une copie dans une *Vénus* du Louvre, qui est habillée d'une tunique transparente (Clarac, pl. 341). Là, le copiste l'a groupée avec un Éros. Ou bien Pline a-t-il pu désigner ainsi, par contraste avec l'entière nudité de la *Cnidienne*, une figure qui aurait eu tout le bas du corps caché sous la draperie? Si l'on admet cette interprétation, il serait possible que la *Vénus*

d'Arles et la *Vénus Townley* remontassent à l'*Aphrodite de Cos* ; celle-ci, en tout cas, aurait été de leur famille. Ce thème de l'Aphrodite occupée à sa toilette, Praxitèle l'avait encore traité dans d'autres statues, dont nous ne savons que le nom, nom qui suffit d'ailleurs à indiquer, pour chacune d'elles, le caractère particulier du motif. C'étaient la *Psélioumené* et la *Stéphanousa*, deux figures de bronze. Dans la première, on devine une *Aphrodite au collier*, dont les deux mains s'employaient à orner sa poitrine de cette parure ; une statue du musée de Cassel semble en être une imitation. Quant à la *Stephanousa*, c'était une *Aphrodite au bandeau* ; elle se posait sur le front l'espèce de diadème que l'on appelait la *stéphané*.

Praxitèle paraît avoir eu une prédilection marquée pour le type d'Aphrodite ; mais celle-ci n'est pourtant pas la seule déesse qu'il ait tenté de personnifier dans le marbre ou dans le bronze. On montrait de lui, à Platées, une Rhéa et une Héra, à Argos, une Léto, une Artémis à Anticyre, et une autre Artémis, l'*Artémis Brauronia*, à Athènes. C'est une copie de cette Artémis Brauronia que l'on doit reconnaître, selon M. Studnizcka, dans une des plus aimables statues de notre galerie du Louvre, la *Diane de Gabies* (fig.23). C'est une svelte jeune fille, vêtue d'une tunique à larges manches ; celle-ci est faite d'un tissu léger à trame ondulée comme nos crépons modernes. Artémis, pour être libre de courir derrière ses chiens, l'a disposé à la façon des chasseresses. Relevé à l'aide d'une première ceinture, le vêtement s'arrête au-dessus du genou et laisse

nu tout le bas des jambes. Il forme, au niveau des hanches, une double épaisseur de plis. Une seconde ceinture, placée plus haut, le maintient sous la gorge. D'un mouvement gracieux, la jeune déesse ajuste sur l'épaule droite un manteau qu'elle va fixer au moyen d'une agrafe. Les inventaires du petit temple attestent que l'on continuait à y vénérer la vieille idole et ils mentionnent les *chitonisques*, les manteaux blancs, les vêtements bigarrés qui servaient à habiller le *xoanon*. Cette toilette a suggéré à l'artiste le motif de sa statue et en justifiait la présence dans le sanctuaire. Il a figuré la déesse se parant elle-même des étoffes que ses prêtresses tissaient et brodaient à son intention.

C'est dans la statue même qu'il faut chercher les raisons dont peut se prévaloir l'hypothèse de l'attribution proposée. On retrouve ici tous les caractères par lesquels se définit l'art de Praxitèle, le balancement et le rythme élégant des lignes, le savant travail de la draperie, où les larges surfaces des pans du manteau de laine s'opposent aux menus plis des crépelures du lin. Le geste de coquetterie qui rapproche les deux bras et en renverse un sur l'épaule rappelle, sans le copier, celui de la *Vénus d'Arles*. Avec son expression calme et un peu distraite, le visage aux traits fins et à la bouche délicatement dessinée ressemble fort à celui de la *Cnidienne*. Autour de lui, les cheveux sont plantés et disposés de la même manière; ils font au front le même cadre.

C'est à une autre des Artémis du maître que répondrait une statue du musée de Dresde; mais on croit sentir mieux

encore le style et le goût du maître dans une charmante statuette qui, trouvée à Kition, en Chypre, est maintenant à Vienne (fig. 24). La déesse, debout, un bras appuyé sur une idole, est représentée comme une très, très jeune fille. Elle est vêtue d'une longue tunique qui tombe jusqu'aux pieds. Plié en un épais rouleau, le manteau tourne autour des flancs et l'un de ses bouts vient pendre au-dessous du poignet gauche. La pose abandonnée du corps, la coiffure, l'ovale du visage, la pureté des traits et leur expression, l'arrangement pittoresque de la draperie, tout est ici aussi praxitélien que possible. Il y a, dans cette figurine, une fraîcheur et une liberté d'exécution qui donne l'impression d'un ouvrage grec du IVe siècle.

Les deux statues de Phryné ne devaient guère différer des Aphrodites du même maître; nous ignorons si la tête y était un portrait. Sur d'autres figures qui passaient pour être de Praxitèle, une *Matrone en pleurs* et une *Courtisane en joie*, il ne nous est fourni aucun détail. On lui attribuait une statue équestre qui, dans un des cimetières d'Athènes, surmontait le tombeau d'un soldat. Il aurait aussi, assurait-on, sculpté la plupart des bas-reliefs qui, dans la frise du temple d'Héraclès, à Thèbes, représentaient les travaux du dieu.

VII

Entre Praxitèle et ses plus renommés prédécesseurs du Ve siècle, il y a une première différence. Polyclète et Phi-

dias ont surtout travaillé pour des cités illustres qui les chargeaient de glorifier leur passé ainsi que d'honorer leurs dieux. Ces cités les convièrent à dresser dans leurs temples les images de leurs divinités tutélaires et à figurer, dans les statues des frontons et dans les bas-reliefs des frises, les luttes victorieuses que, grâce à ces immortelles protectrices, les ancêtres des générations présentes avaient soutenues contre la barbarie, pour le salut de la civilisation grecque. C'est là, on le sait, le sens symbolique de ces batailles où les héros helléniques, un Héraclès ou un Thésée, sont aux prises avec les Centaures ou les Amazones. Ce rôle d'interprète officiel des sentiments religieux ou patriotiques de tout un peuple, Praxitèle ne l'a point joué. Il n'a pas présidé à des travaux comme ceux de l'Héræon à Argos, du temple de Zeus à Olympie ou du Parthénon attique. On ne cite de lui ni statues de fronton ni longues suites de bas-reliefs. Les quelques métopes qu'il aurait sculptées pour un temple thébain ne paraissent pas avoir compté dans son œuvre. Il n'a pas créé d'ensembles. Tout au plus a-t-il été l'auteur de quelques groupes. C'est comme individus que déesses et dieux lui sont apparus. Ses statues les plus vantées sont des statues isolées. On ne saurait nier qu'il n'y ait là, sinon une décadence de l'art — le mot dépasserait notre pensée, — tout au moins une atténuation notable de ses plus légitimes ambitions. La fonction de l'artiste est moins noble depuis qu'il a cessé de remplir cette sorte de magistrature et il faut un moindre effort d'invention et de réflexion pour modeler le visage et le

corps du *Satyre* ou même ceux de l'*Aphrodite cnidienne* que pour disposer les personnages de grandes compositions monumentales, telles que la naissance d'Athéna ou la dispute qui s'engage entre cette déesse et Poseidon, pour savoir à qui des deux écherra le droit de présider aux destinées d'Athènes.

Où diffère encore l'esprit des deux arts, c'est dans la diversité des partis qu'ils prennent pour prêter une forme à telle ou telle des divinités en qui les Grecs avaient personnifié les lois de la nature, conçues comme des forces intelligentes, dont les conflits passagers et l'accord final maintenaient l'ordre et l'équilibre du monde. Phidias, dans ses statues de dieux, traduit toujours l'idée la plus générale, celle qui répond à la conception la plus abstraite et la plus haute; voyez son Zeus olympien et son Athéna Parthénos. Il en est tout autrement de Praxitèle ainsi que de son émule Scopas. Dans l'œuvre de ces deux maîtres, les dieux sont bien plus voisins des hommes. L'un et l'autre se les imaginent comme des êtres qui possèdent une force et une beauté auxquelles ne sauraient jamais atteindre de tout point les fils et les filles de la race mortelle, mais qui d'ailleurs ont nos sentiments et nos caprices, une humeur qui varie comme la nôtre. Aussi ni Praxitèle ni Scopas ne s'essayent-ils à figurer les divinités qui, dans le panthéon grec, paraissent le plus affranchies des faiblesses humaines et sont le plus près d'y représenter une juste providence ou une calme sagesse. Ni de l'un ni de l'autre on ne connaissait aucune statue de Zeus et, s'il y avait à Thèbes une

Athéna Pronaia attribuée à Scopas, on ne citait de Praxitèle aucune statue de cette déesse.

Les types qui tentent ces deux grands artistes, c'est ceux des divinités qui, en raison du caractère que le mythe leur prête, paraissent être les plus accessibles à la passion. C'est Dionysos, avec les personnages nerveux et fantasques qui lui font cortège, Méthé, l'ivresse, les Silènes et les Satyres lascifs, les folles Ménades. C'est Apollon et Artémis, avec leurs colères homicides, avec le plaisir qu'ils goûtent à se reposer par la rêverie l'un des élans de l'inspiration et l'autre de ses courses effrénées à travers la forêt. C'est Aphrodite, la beauté qui fascine et qui perd ; c'est Éros, le fils et le complice d'Aphrodite.

Étant donnée la préférence que Praxitèle marque pour cette catégorie de types, on pourrait s'attendre à trouver partout, dans les attitudes et dans la physionomie de ses figures, ce que nous appelons *le pathétique*. C'est ce que semble promettre Diodore de Sicile ; il définit Praxitèle « un artiste qui a profondément imprégné des passions de l'âme les marbres qu'il a sculptés ». Diodore n'avait pas cette appréciation délicate des choses de l'art que nous avons signalée chez Lucien. Sa formule aurait été plus vraie de Scopas que de Praxitèle ; elle aurait eu plus de justesse encore appliquée à Lysippe et surtout à ses héritiers, les sculpteurs de Rhodes et de Pergame. Il faut s'entendre : dans l'œuvre de Praxitèle, il y a bien du pathétique, en ce sens que chacun de ses marbres traduit un sentiment ; mais ce pathétique, d'un genre tout particulier, est très

discret. Point de drame. Pas de mouvements violents du corps et des membres. Le visage ne porte point la trace de vives et profondes émotions. L'impression que laissent ces membres souples et détendus, ces yeux tendres et songeurs, ces bouches où le sourire s'esquisse plutôt qu'il ne s'épanouit, c'est celle de sentiments fins et tempérés, d'une intime joie de vivre, de vivre sans peine et sans lutte, en savourant le charme des longs loisirs et des plaisirs délicats, de la toilette et du bain, des jeux qui ne demandent pas un grand effort, comme ceux auxquels s'amusent l'Apollon Sauroctone et l'Hermès à la grappe. Des lèvres de chacun des personnages créés par Praxitèle on croit entendre sortir ce vers délicieux de Lafontaine :

Je suis touché des fleurs, des doux sons, des beaux jours.

La forme, chez Praxitèle, révèle donc l'état de l'âme qui l'habite, ce qui n'était point le cas dans l'œuvre des maîtres du ve siècle. Là, dans des statues telles que le *Thésée* ou l'*Ilissos* du Parthénon, la forme vivante n'intéresse le sculpteur que par sa beauté propre, par l'harmonie de ses proportions et de ses lignes. Alors même que le corps est engagé dans un rude effort, le visage reste impassible ; voyez les combattants des marbres d'Égine et la jeune femme qui, dans le fronton occidental d'Olympie, se débat aux bras d'un Centaure. L'âme qui réside en ces corps est censée être dans un équilibre trop parfait pour que jamais ses pulsations internes viennent retentir à la surface et troubler le calme des traits de la face ; mais

voici qu'au siècle suivant naît et s'éveille dans ces marbres une âme plus vibrante et plus expansive, qui ne veut plus rester comme cachée et emprisonnée sous un masque immobile, qui aspire à se manifester au dehors.

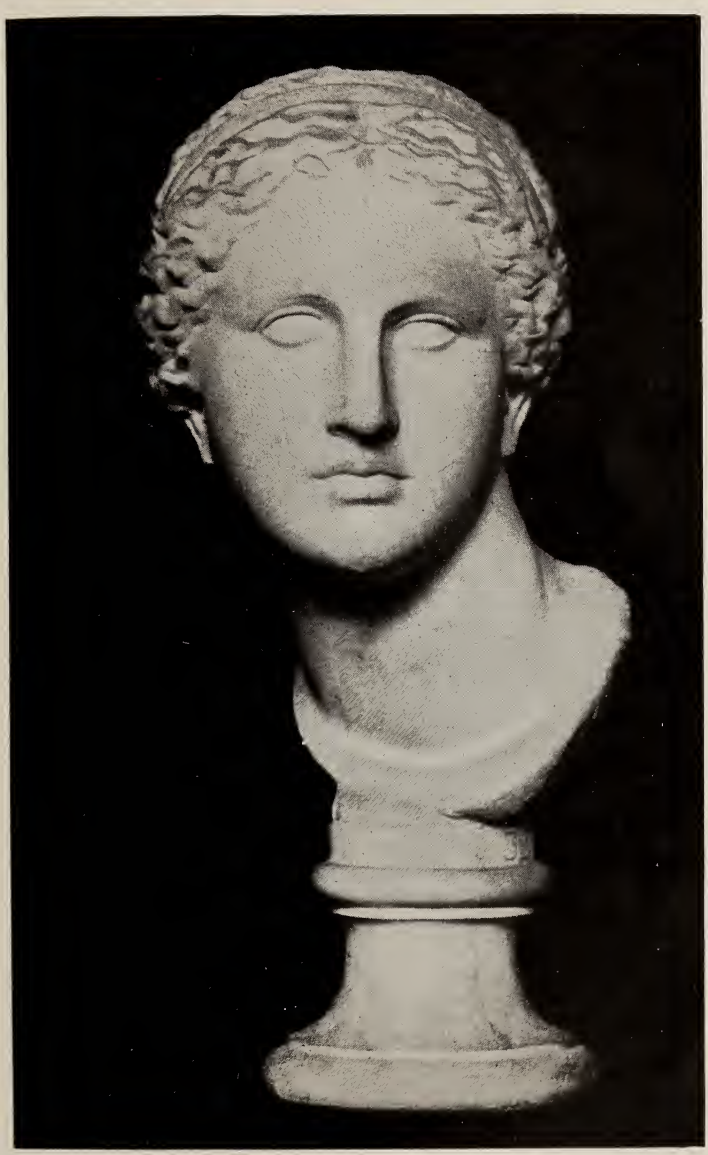
La beauté du ve siècle, c'est donc la beauté plastique pure, admirée pour elle-même. La beauté du IVe siècle, c'est la beauté expressive. Alors le nu même devient expressif ; mais l'expression est surtout dans le visage. Nous avons dit quel caractère elle présente dans les têtes de Praxitèle. Chez Scopas, la passion est moins contenue ; elle éclate avec plus de force ; il n'est pas jusqu'à la frénésie de la Ménade que le sculpteur ne s'essaye à traduire.

Tous les deux donc, chacun à sa façon, Praxitèle et Scopas concoururent à accréditer cette nouvelle méthode d'interprétation de la vie ; mais la part que prit Praxitèle à ce changement du goût semble avoir été plus considérable que celle de son émule. Praxitèle a plus produit, au témoignage des anciens ; ceux-ci mentionnent près de cinquante ouvrages de Praxitèle, contre vingt-cinq environ qu'ils attribuent à Scopas.

S'il y a donc lieu de partager entre Praxitèle et Scopas le mérite d'avoir fait sentir à la surface du marbre et du bronze la chaleur et la lumière du foyer intérieur, c'est à Praxitèle surtout que l'éloge est dû d'avoir étudié la forme humaine avec une curiosité si intelligente et un tel amour que, tout en reprenant parfois des thèmes déjà connus, il a su toujours éviter la banalité des redites. Ce résultat, il l'a obtenu d'abord par l'heureux choix de ses modèles, et

par le soin avec lequel il s'est attaché à éliminer des traductions qu'il donnait de la forme tout ce que, chez ses devanciers, celles-ci avaient gardé de conventionnel dans certains détails de la facture. Jamais ciseau n'avait eu encore cette légèreté de touche, on pourrait presque dire ces caresses. Jamais il n'avait rendu avec ce scrupule de fidélité jusqu'aux dernières finesses de ces jeunes chairs qui paraissent avoir fait les délices du maître. Enfin, ce qui l'a surtout aidé à présenter la forme sous des aspects vraiment imprévus et nouveaux, c'est l'invention de ces étais sur lesquels il a appuyé son Sauroctone, son Satyre et son Hermès. Cette disposition, avec la diversité des variantes qu'elle admet, lui a permis de donner deux axes à ses figures, de faire porter le poids de celles-ci en partie sur le sol et en partie sur le soutien latéral. Dans le balancement des masses et les inflexions des contours, il a mis ainsi la cadence du rythme et des modulations délicates qui enchantent les yeux ; c'est une mélodie, une musique de lignes.

Comme toute interprétation de la forme, celle-ci avait d'ailleurs son danger, qui ne devait apparaître que chez les imitateurs. Les attitudes que Praxitèle affectionne ne sont pas, comme celles des Parques et du Thésée des frontons ou comme celles des canéphores, des cavaliers ou des divinités assises de la frise du Parthénon, des attitudes que le corps prend spontanément, dans la vie de tous les jours. Elles n'ont rien d'invraisemblable ni de forcé; mais, si elles sont heureusement trouvées, elles ont été cherchées. Il



22. — TÊTE D'APHRODITE.
(Musée de Toulouse.)

est rare que, pour se reposer, on s'accoude à un tronc d'arbre. Ce serait donc Praxitèle qui, le premier des sculpteurs grecs, aurait donné l'exemple de ces poses que l'on n'emprunte pas directement à la nature et à ses confidences ingénues, mais que l'on fait prendre au modèle, en lui dictant le mouvement et en lui plaçant les membres sur la table de l'atelier. Praxitèle, cet observateur ému et sincère de la réalité, serait ainsi, on ose à peine le dire, le précurseur lointain, le père de ce que nous appelons l'*académisme*.

Ces réserves faites, on a le droit de dire que, dans le domaine où il s'est volontairement renfermé, Praxitèle atteint vraiment à la perfection. Dans les corps de dieux et de déesses, il a traité le nu avec une incomparable maîtrise ; il a, de plus, créé un type de visage qui lui appartient en propre, type dont le charme et l'originalité ont été déjà sentis par les anciens. Cicéron parle des « têtes praxitéliennes », *praxitelia capita*. Ces têtes se ressemblent toutes sans qu'aucune soit exactement pareille à telle ou telle autre. Elles se distinguent entre elles, suivant le sexe, l'âge et le caractère du personnage figuré, par des nuances subtiles de physionomie.

« C'est le marbre, dit Pline, qui a procuré à Praxitèle ses plus heureuses réussites et qui lui a surtout valu sa gloire ; il a pourtant fait aussi, en bronze, de très beaux ouvrages. » Étant données les habitudes de Praxitèle et sa conception de l'art, on comprend qu'il ait préféré le marbre au bronze. L'adoption du système des étais latéraux le dispen-

sait de recourir au bronze pour celles de ses statues où le haut du corps était en porte à faux, et, comme il ne recherchait pas les mouvements hardis et violents, il n'éprouvait pas, comme le feront Lysippe et ses imitateurs, le besoin de toujours user du métal qui seul permet au sculpteur de risquer, sans l'aide d'un appui extérieur, les grands écarts des membres et les fortes inversions du torse. Le marbre répondait d'ailleurs beaucoup mieux aux secrètes préférences de son goût. Avec son ton sombre et ses durs luisants, le bronze servait mal les ambitions de son ciseau. Le marbre blanc de Paros, surtout avec la pâleur ambrée dont le revêtait la *ganosis*, se prêtait bien mieux à donner l'illusion de la chair, de la tendre chair des jeunes femmes, de la chair mate des adolescents que le soleil du midi a légèrement brunie. Ce marbre, le sculpteur achevait de l'animer en y mettant, par places, des taches de couleur qui étaient comme des étincelles de vie ; au poli des nus, il opposait la savante rudesse des chevelures et des draperies profondément refouillées. A ces recherches de l'effet, Praxitèle acquit, dans le travail de l'outil, une habileté qui défie toute comparaison. Après lui, la technique du marbre, chez les Grecs, n'avait plus de progrès à faire, de même que celle du bronze, un peu plus tard, avec Lysippe, dira son dernier mot.

Ce n'est pas seulement les praticiens qui ont appris, à l'école de Praxitèle, toutes les finesses du métier. Pour ce qui est de l'invention et du style, les sculpteurs n'ont pas moins subi son influence. C'est de lui que relèvent directe

Photographie Giraudon.

23. — DIANE DE GABIES.
(Musée du Louvre.)

ment tous ceux de ces artistes qui ont visé à la grâce plus qu'à la force, tous ceux qui ont choisi des thèmes dont l'élégance pût plaire à l'imagination ou le piquant l'amuser, des thèmes aussi où l'attitude du corps et les traits du visage exprimassent des sentiments par lesquels l'âme du spectateur serait doucement touchée sans être affectée d'une émotion trop pénible.

Nous ne saurions énumérer toutes les œuvres qui se rattachent ainsi, par des liens de filiation plus ou moins apparents, à la tradition praxitélienne. Il suffira d'en indiquer quelques-unes parmi celles où cette influence est le plus marquée. Dans l'*Apollon du Belvédère*, il y a peut-être plus de Scopas que de Praxitèle ; mais l'Artémis chasseresse, la *Diane de Versailles*, au Louvre, est parente de l'Artémis Brauronia ou *Diane de Gabies*. Il y a, entre les deux têtes, des ressemblances sensibles. Avec les frisons de ses boucles et sa coiffure compliquée, avec son coquet mouvement de tête, avec son double geste qui appelle l'attention sur tout ce qu'il semble vouloir cacher, la *Vénus de Médicis*, sous son apparence de pudeur effarouchée, a quelque chose d'immodeste et de provocant ; mais ce n'en est pas moins une variante du type que Praxitèle a créé dans sa *Cnidienne*, variante qui porte la marque du goût de l'âge alexandrin. On connaît l'aimable figure où l'on s'accorde à reconnaître *Hypnos*, le Sommeil. Par la sveltesse du corps, elle rappelle l'Éros et le Sauroctone ; par la disposition des bras, tous deux repliés au-dessus de la tête, elle fait songer à cet Apollon lycien et à ce Dio-

nysos que nous avons portés au compte de Praxitèle. Des Satyres du maître est issue toute une lignée de démons de la même bande, joyeux suivants de Bacchus, jeunes Satyres et vieux Silènes ; mais l'art postérieur a exagéré les traits qui caractérisent ces êtres étranges ; il a allongé les oreilles des Satyres et leur a mis aux lèvres un rire moqueur qui découvre les dents, aiguës comme celles d'un fauve. A Silène il a donné le ventre rebondi du gourmand et les allures de l'ivrogne.

Après Praxitèle et Scopas, il n'y aura plus guère, en Grèce, de sculpture qui ne vise à être plus ou moins expressive. Dans l'antiquité même, on se demandait si le groupe fameux des Niobides devait être attribué à Praxitèle ou à Scopas. Il n'était, selon toute vraisemblance, ni de l'un ni de l'autre ; mais cette hésitation même est significative. On sentait confusément que, sans les leçons données par ces deux maîtres, une œuvre de ce genre ne serait point née. Le sculpteur n'aurait pas réussi à traduire, avec cette vérité, par les gestes des enfants, la terreur qui les affole ; il n'aurait pas trouvé ce beau mouvement de la mère qui enveloppe de ses bras et de ses voiles la fille que menacent les flèches meurtrières. Avec sa pure et sévère noblesse, la *Déméter de Cnide*, cette *madone* païenne, doit être un ouvrage du IVe siècle ; or, on y admire la sincérité avec laquelle le statuaire sait, dès lors, exprimer le sentiment d'une douleur profonde et recueillie. Ces exemples seront suivis et on renchérira sur eux, au risque peut-être de tomber dans l'excès. C'est

Photographie Heinemann.

24. — ARTÉMIS DE KITION.
(Musée de Vienne.)

ainsi que, dans une tête comme celle de l'*Apollon Pourtalès*, qui veut peindre le transport de l'inspiration poétique, il y aura quelque chose d'un peu théâtral. S'il y a là une faute de goût, on ne saurait l'imputer à Praxitèle et à Scopas. Les artistes de génie ne sauraient répondre de leurs élèves et de leurs continuateurs. Ce que tous ceux-ci prennent surtout au maître, ce sont ses défauts, parfois ceux qu'il laisse déjà paraître, toujours ceux qui sont en germe dans ses qualités les plus brillantes.

Cette action persistante des types praxitéliens, il resterait enfin à en suivre la trace dans une province de l'art grec qui confine de très près au domaine de la statuaire. Nous voulons parler de l'industrie des terres cuites. Il suffit de jeter les yeux sur une suite de statuettes tanagréennes pour comprendre combien se sont inspirés des modèles fournis par Praxitèle les artisans qui ont façonné par milliers ces figurines d'argile. Dans l'arrangement des coiffures et des draperies, dans le dessin des traits du visage, dans les attitudes du corps, on y sent partout, on y voit briller comme un reflet affaibli et lointain de la grâce praxitélienne.

La grâce, c'est vraiment ce qui caractérise le mieux le génie de Praxitèle. D'autres artistes, chez les Grecs mêmes, ont pu être plus variés, plus complets, plus puissants, nourrir et réaliser de plus hautes ambitions, exposer à de moindres périls ceux qui se feraient leurs imitateurs. Il n'en a pas moins été le plus populaire peut-être et le plus aimé de tous les sculpteurs, celui dont l'œuvre a été le plus

sincèrement admirée et chérie. Les juges les plus compétents ne le plaçaient pas au même rang que ce Phidias dont le Zeus, disait-on, rendait plus religieuses les âmes de ceux qui étaient admis à le contempler; mais on jouissait davantage de Praxitèle. Il en est de même chez les modernes. L'historien, quand il essaie de juger avec équité l'œuvre de ce maître, ne peut s'empêcher de constater que le champ de son art n'a pas l'ampleur de celui où s'était mu à l'aise le génie de ses devanciers; il montre aussi le danger que présentaient certaines tendances de cet art; mais, toutes fondées que soient ces observations, elles ne porteront pas; elles laisseront indifférent le public, celui même dont le goût s'est formé par la fréquentation des musées. De toutes les statues antiques devant lesquelles il passe dans nos galeries, celles qui lui plaisent le mieux et qui l'arrêtent le plus longtemps, c'est la *Vénus du Vatican*, la *Vénus d'Arles*, la *Diane de Gabies*, le *Satyre au repos*, le *Sauroctone*, l'*Éros*, toutes ces images qui ne sont que des copies, mais des copies qui gardent pourtant quelque chose du charme indéfinissable que l'âme de Praxitèle avait répandu sur le bronze et le marbre des originaux. La critique, si l'on se hasardait à la tenter, serait vaine. On peut dire de cette sculpture ce qu'un amant, chez Molière, dit de sa maîtresse :

> En dépit qu'on en ait, elle se fait aimer :
> Sa grâce est la plus forte.

FIN

TABLE DES GRAVURES

1. Eiréné et Ploutos (Musée de Munich) 9
2. Hermès (Musée d'Olympie) 13
3. Tête de l'Hermès 17
4. La base de Mantinée (Musée d'Athènes) 21
5. La base de Mantinée (Musée d'Athènes) 25
6. Base de trépied votif (Musée d'Athènes) 29
7. Satyre versant à boire (Musée Buoncompagni) 33
8. Le Diadumène de Polyclète (Musée d'Athènes) 41
9. Éros Farnèse (Musée du Louvre) 45
10. L'Éros de Thespies (Musée du Vatican) 49
11. Le Satyre au repos (Musée du Capitole) 53
12. Torse du Satyre au repos (Musée du Louvre) 57
13. Apollon sauroctone (Musée du Louvre) 65
14. Apollon lycien (Musée du Louvre) 73
15. Tête d'Eubouleus (Musée d'Athènes) 77
16. Tête d'Héraclès jeune (Musée Britannique) 81
17. La Vénus d'Arles (Musée du Louvre) 85

18. La tête de la Vénus d'Arles..... 89
19. L'Aphrodite de Cnide (Musée du Vatican)..... 97
20. La tête de l'Aphrodite de Cnide..... 105
21. Tête d'Aphrodite (Collection Leconfield)..... 109
22. Tête d'Aphrodite (Musée de Toulouse)..... 113
23. Diane de Gabies (Musée du Louvre)..... 117
24. Artémis de Kition (Musée de Vienne)..... 121
Monnaie de Cnide..... 128

TABLE DES MATIÈRES

I. Avant-propos..... 5

II. Patrie de Praxitèle et condition de sa famille. — Sa parenté avec Képhisodotos. — Travaux de Praxitèle dans le Péloponnèse. — Il revient et s'établit à Athènes. — Sa liaison avec Phryné. — Caractère de la société où il vivait..... 6

III. L'*Hermès* d'Olympie. — Mention qu'en fait Pausanias. — Circonstances de la découverte. — Description et explication de la statue. — Habileté dans le travail du marbre..... 20

IV. Premiers ouvrages qui se ressentent de l'influence des maîtres doriens. — Les bas-reliefs de la base de Mantinée. — Bas-reliefs d'un trépied votif. — Ouvrages exécutés à Athènes. — Le *Satyre versant à boire*. — Création du type du Satyre jeune et beau. — Alliance de l'invention et de la tradition dans le développement de l'art grec..... 36

V. Création du type d'Eros. — L'*Éros Farnèse*. — L'*Éros de Thespies*. — L'originalité de Praxitèle se dégage et s'affirme. — Le *Satyre au repos*. — L'*Apollon sauroctone*. — L'*Apollon lycien*. — Autres figures appuyées sur un soutien; caractère que leur donne à toutes cette disposition nouvelle dans l'art. — La *tête d'Eubouleus* et son attribution à Praxitèle. — La *tête d'Héraclès jeune* de la collection Aberdeen. — Statues viriles attribuées par les anciens à Praxitèle..... 51

VI. La femme dans l'œuvre de Praxitèle. — Comment l'art grec s'est acheminé par degrés vers la nudité complète, dans la représentation d'Aphrodite. — Alcamène et son *Aphrodite des Jardins*. — Pas décisif fait par Praxitèle. La *Vénus d'Arles* et la *Vénus d'Ostie*. — L'*Aphrodite de Cnide*. — Description qu'en donne Lucien. — Rôle qu'y jouait la peinture. — Statues où l'on en reconnaît des copies. — Les *têtes d'Aphrodite de la collection Leconfield et du Musée de Toulouse*. — L'*Aphrodite de Cos*. — Autres divinités figurées par Praxitèle. — L'Artémis Brauronia ou *Diane de Gabies*. — L'*Artémis de Kition*..... 76

VII. Caractères généraux de l'art de Praxitèle. — Son influence sur l'art postérieur..... 102

MONNAIE DE CNIDE.

9511-10. — Corbeil. Imprimerie Ed. Crété

GETTY RESEARCH INSTITUTE
3 3125 01378 5320